



Maestría en Ciencias Humanas, opción Historia y Teoría del Teatro  
Tesis para defender el título de Magíster en Ciencias Humanas,  
opción Historia y Teoría del Teatro

## **Dispositivos de lo real en la escena contemporánea.**

**Reactivación de memorias dictatoriales en**

***Mi vida después (2009) y El año en que nací (2012)***

**de Lola Arias**

Autora: **Natalia Burgueño Pereyra**

Directora de tesis: Dra Florencia Dansilio

Montevideo, 12 de Noviembre del 2025

Montevideo, 11 de noviembre del 2025

Ante la Unidad de Profundización, Especialización y Posgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Quien suscribe, Profa. Florencia Dansilio, actuando en calidad de tutora, deja constancia que la tesis de maestría de la Profa. Natalia Burgueño titulada “Dispositivos de lo real en la escena contemporánea. Reactivación de memorias dictatoriales en *Mi vida después* (2009) y *El año en que nació* (2012) de Lola Arias” se encuentra finalizada y lista para su entrega a los y las integrantes del tribunal y su consecuente presentación y defensa oral.

La tesis de Natalia Burgueño propone un estudio detallado de dos obras claves en la escena contemporánea del Cono Sur dirigidas por Lola Arias, realizando un aporte original y minuciosamente argumentado en el estudio del teatro documental latinoamericano. La tesis logra avanzar en el estudio y la comprensión de los dispositivos desarrollados por el teatro contemporáneo para trabajar con documentos, testimonios y archivos reales en la fábrica de la ficción teatral. Para esto, además de sistematizar la bibliografía sobre la temática, Burgueño propone una categorización de los procedimientos utilizados en las obras seleccionadas, lo que convierte a la tesis en una herramienta de gran utilidad para abordar el llamado “teatro de lo real”. Asimismo, además de realizar una contribución bibliográfica y teórica al trabajo con documentos en el teatro, a partir de la obra de Lola Arias, la autora de esta tesis propone un análisis sólido y contundente de las formas de elaborar y reactivar los traumas y los recuerdos del pasado reciente, específicamente las “memorias dictatoriales” de la generación postdictadura. La originalidad de la tesis radica en la construcción de un hilo argumental que combina teoría teatral con conocimientos específicos de la práctica creativa y de la performance escénica, logrando un enfoque donde se articulan los saberes específicos de la autora como académica y cómo artista escénica.

Saluda atentamente,



Dra. Florencia Dansilio

Profesora Adjunta del Departamento de Teoría y Metodología de la Investigación Literaria

Instituto de Letras

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad de la República

## **Agradecimientos**

Quisiera agradecer a todas y cada una de las personas que han apoyado la realización de esta investigación y la escritura de la tesis. En primer lugar y muy especialmente, a mi directora de tesis, colega y amiga, Florencia Dansilio, por confiar en mi propuesta, por la dedicación y generosidad con la que acompañó este proceso, por la calidad y la calidez de cada una de sus orientaciones. A Lucía Naser por acompañar los primeros momentos, invitándome a reflexionar sobre mi motivación a la hora de delimitar el objeto de estudio. A Carolina Oggiani por ayudarme a organizar mis ideas y comprender lo académico como un saber argumentativo y un pensamiento en diálogo que nos ofrece compañía. A María José Apezteguía por su lectura minuciosa y entusiasta, por el cuidado de sus sugerencias en torno a mi escritura y sobre todo por ayudarme a confiar en el valor de este trabajo. A Denise Cobello cuyas sugerencias fueron importantes aportes en momentos claves de esta investigación, por las charlas y las instancias de intercambio que nutrieron y extendieron el alcance de esta tesis. A Pamella Brownell, Jordana Blejmar, Iván Insunza y Coca Duarte por poner a disposición sus publicaciones, alentando e inspirando mi investigación. A Francesca Cassariego por invitarme a Poéticas de la memoria, proyecto en el que los avances de esta tesis se desplegaron hacia la enseñanza y la extensión en la Facultad de Artes. A la Comisión Académica de Posgrados, a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, a la Facultad de Artes y a la Universidad de la República, casa de estudios de la que siempre me sentí parte y que es hoy mi lugar de trabajo. A Belén Arenas, a colegas y estudiantes del IAE, IPA y SODRE.

Por último y muy especialmente, a mi familia, a mis hermanas y mis amigas de la vida por el apoyo incondicional. A Cami y a Pati, a mi padre y a mi madre por el impulso, el refugio y el cuidado, y por sobre todo, a Pablo y a Lolo, por sus abrazos, su paciencia y su amor infinito.

## ÍNDICE

|                                                                                                                              |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Resumen</b>                                                                                                               | <b>7</b>  |
| <b>Abstract</b>                                                                                                              | <b>8</b>  |
| <b>Introducción</b>                                                                                                          | <b>9</b>  |
| <br>                                                                                                                         |           |
| <b>Capítulo 1. Escenarios para las memorias: el otro yo de la dictadura argentina</b>                                        | <b>18</b> |
| 1.1 Memorias dictatoriales en las generaciones posdictadura                                                                  | 20        |
| 1.1.1 Poner el cuerpo: representación y performance de Madres e H.I.J.O.S                                                    | 22        |
| 1.1.2 Crear desde la posmemoria                                                                                              | 27        |
| 1.1.3 De lo filial a lo fraterno                                                                                             | 30        |
| 1.1.4 De la primera a la segunda generación posdictadura                                                                     | 35        |
| 1.2 Posibilidades políticas y estéticas de la escena emergente en Argentina                                                  | 41        |
| 1.2.1 Reconfiguración de escena teatral en la posdictadura                                                                   | 43        |
| 1.2.2 De la información a la pregunta en el teatro documental                                                                | 47        |
| 1.2.3 Lo ficcional como procedimiento                                                                                        | 50        |
| 1.2.4 Construcciones teatrales sobre el pasado dictatorial                                                                   | 55        |
| <br>                                                                                                                         |           |
| <b>Capítulo 2. Procedimientos de lo real en el teatro biográfico-documental argentino: el caso de <i>Mi vida después</i></b> | <b>62</b> |
| 2.1 Memorias de una generación nacida en dictadura                                                                           | 64        |
| 2.1.1 Lola Arias antes de <i>Mi vida después</i>                                                                             | 65        |
| 2.1.2 De lo biográfico a lo generacional                                                                                     | 70        |
| 2.1.3 De las preguntas a la acción                                                                                           | 75        |
| 2.1.4 <i>Mi vida después</i> , una pieza de su tiempo                                                                        | 78        |
| 2.2 Lo biográfico y lo documental se tornan performativos                                                                    | 82        |
| 2.2.1 ¿Cómo hacer performativo un archivo?                                                                                   | 83        |
| 2.2.2 Soportes para practicar memorias                                                                                       | 89        |
| 2.2.3 Procedimiento A: Feeling the blanks                                                                                    | 94        |
| 2.2.4 Procedimiento B: Documentar lo performativo                                                                            | 102       |

|                                                                                   |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Capítulo 3. De <i>Mi vida después</i> a <i>El año en que nací</i></b>          | <b>110</b> |
| 3.1 Memorias y herencias dictatoriales en Chile                                   | 112        |
| 3.1.1 Experiencias historicistas en el teatro político chileno                    | 115        |
| 3.1.2 Al otro lado de la cordillera                                               | 119        |
| 3.1.3 Feeling the blanks en <i>El año en que nací</i>                             | 123        |
| 3.1.4 Documentar lo performativo en <i>El año en que nací</i>                     | 130        |
| 3. 2 De lo biográfico-documental al experimento social                            | 136        |
| 3.2.1 Procedimiento C: Recreaciones intergeneracionales                           | 138        |
| 3.2.2 Procedimiento D: Discutir las herencias                                     | 149        |
| 3.2.3 Lola Arias, antes de <i>El año en que nací</i>                              | 155        |
| 3.2.4 Dispositivos escénicos que experimentan lo social                           | 160        |
| <b>Conclusiones</b>                                                               | <b>171</b> |
| <b>Referencias</b>                                                                | <b>177</b> |
| <b>Apéndice: Planilla de análisis de procedimientos en <i>Mi vida después</i></b> | <b>186</b> |

## Tabla de figuras

|                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Fig. 1. Encuentros generacionales en <i>Mi vida después</i> .                     | 90  |
| Fig. 2. Feeling the blanks en <i>Mi vida después</i>                              | 96  |
| Fig. 3. Feeling the blanks en <i>Mi vida después</i>                              | 99  |
| Fig. 4. Feeling the blanks en <i>Mi vida después</i>                              | 101 |
| Fig. 5. Intervención gráfica de documentos                                        | 104 |
| Fig. 6. Captura testimonial y yuxtaposición de imágenes en <i>Mi vida después</i> | 105 |
| Fig. 7. Yuxtaposición de imágenes en <i>Mi vida después</i>                       | 107 |
| Fig. 8. Feeling the blanks en <i>El año en que nací</i>                           | 124 |
| Fig. 9. Cortes temporales transversales en <i>El año en que nací</i>              | 127 |
| Fig. 10. Documentar lo performativo en <i>El año en que nací</i>                  | 132 |
| Fig. 11. Documentar lo performativo en <i>El año en que nací</i>                  | 135 |
| Fig. 12. Recreaciones intergeneracionales en <i>Mi vida después</i>               | 140 |
| Fig. 13. Recreaciones intergeneracionales en <i>Mi vida después</i>               | 143 |
| Fig. 14. Recreaciones intergeneracionales en <i>El año en que nací</i>            | 145 |
| Fig. 15. Recreaciones intergeneracionales en <i>El año en que nací</i>            | 147 |
| Fig. 16. Discutir las herencias en <i>El año en que nací</i>                      | 149 |

Lo actual no es lo que somos sino que es más bien lo que vamos siendo, lo que llegamos a ser, es decir, lo otro, nuestra diferente evolución. En todo dispositivo hay que distinguir lo que somos (lo que ya no somos) y lo que estamos siendo: la parte de la historia y la parte actual. La historia es el archivo, la configuración de lo que somos y lo que dejamos de ser, en tanto lo actual es el esbozo de lo que vamos siendo. De modo que la historia o el archivo es lo que nos separa de nosotros mismos, en tanto que lo actual es eso otro con lo cual ya no coincidimos.

Deleuze (1990, p.160)

## Resumen

Esta tesis estudia los procedimientos escénicos desarrollados por la directora teatral y dramaturga Lola Arias en la reactivación de memorias dictatoriales del Cono Sur mediante un análisis comparado de las piezas escénicas *Mi vida después* (Argentina, 2009) y *El año en que nací* (Chile, 2012). Para esto, se identifican y se analizan cuatro procedimientos escénicos, los tres primeros presentes en ambas piezas y el cuarto identificado exclusivamente en *El año en que nací*. A partir de estos resultados, se discuten similitudes y diferencias, procedimentales y discursivas, entre ambas piezas en relación a su abordaje de las memorias dictatoriales en Argentina y Chile, respectivamente. Los materiales utilizados en esta investigación (entrevistas publicadas realizadas a la artista, registro audiovisual de las piezas, guiones, documentos y fotos publicados en *Mi vida después y otros textos*, artículos periodísticos y académicos) nos permiten observar cómo el carácter procedimental de estas piezas les confiere la capacidad de integrar y modificar aspectos de sus relatos, acorde suceden cambios en la vida de los performers y sus familias, y/o acorde al momento y contexto de presentación de cada una de estas piezas. La hipótesis que guía esta investigación es que el teatro documental de Lola Arias, cuya obra emblemática es *Mi vida después*, junto al desarrollo de proyectos teatrales de carácter internacional, como es el caso de *El año en que nací*, dan lugar a una praxis artística que consiste en la creación de dispositivos escénicos que experimentan lo social a partir del tratamiento de lo real en escena.

Palabras clave: teatro documental, teatro contemporáneo, memorias dictatoriales, Cono Sur.

## Abstract

This thesis studies the theatrical procedures developed by theater director and playwright Lola Arias in the reactivation of dictatorial memories in The Southern Cone of América through a comparative analysis of the pieces *Mi vida después* (Argentina, 2009) and *El año en que nací* (Chile, 2012). With that aim, four theatrical procedures are identified and analyzed, the first three present in both plays and the fourth identified exclusively in *El año en que nací*. Based on the results, procedural and discursive similarities and differences between the two pieces are discussed in relation to their approach to dictatorial memories in Argentina and Chile, respectively. The materials used in this research (published interviews with the artist, audiovisual recording of the pieces, published scripts, documents and photos in *Mi vida después y otros textos*, journalistic and academic articles) allow us to observe how the procedural nature of these pieces gives them the ability to integrate and modify aspects of the narratives, according to changes in the lives of the performers and their families, and/or according to the moment and context of presentation of each of these pieces. The hypothesis guiding this research is that the documentary theatre of Lola Arias, whose emblematic work is *Mi vida después*, together with the development of international theatre projects, such as *El año en que nací*, give rise to an artistic praxis that consists of the creation of theatrical dispositif that experience the social from the real on stage.

Keywords: documentary theatre, contemporary theatre, dictatorial memoirs, The Southern Cone of América.

## Introducción

Esta investigación parte de mi interés académico y artístico por conocer cómo las prácticas escénicas contemporáneas abordan conflictos y problemas sociales de su tiempo. Alejadas de la representación mimética, las prácticas escénicas recurren a lo real e involucran la presencia de cuerpos, crean situaciones que experimentan lo social en la escena. Luego de explorar un corpus de diferentes artistas del Cono Sur, el trabajo de Lola Arias, dramaturga y directora teatral argentina de reconocida trayectoria en la escena documental internacional, apareció como una referencia central e ineludible en las formas contemporáneas de tratar las memorias dictatoriales del Cono Sur desde la escena. Sus piezas proponen una intromisión en aspectos específicos de la vida en las sociedades occidentales contemporáneas mediante un trabajo situado con las personas involucradas, cuyos testimonios, archivos (documentos, fotografías, objetos) y repertorios (canciones, danzas, referencias estéticas y culturales) ponen en juego diferentes y singulares perspectivas sobre la problemática social abordada.

En un principio, mi interés se orientó hacia piezas teatrales de Lola Arias más recientes como *Futureland*<sup>1</sup> (2019) o *What they want to hear*<sup>2</sup> (2018) en las que, a partir de documentos y testimonios, se aborda en escena el asilo político de adolescentes en Alemania y el problema de las personas indocumentadas, respectivamente. También me interesaron creaciones vinculadas al trabajo y las condiciones de vida como es el caso de la instalación testimonial *Mucamas*<sup>3</sup> (2010) y de la pieza teatral *El arte de hacer dinero*<sup>4</sup> (2013). La primera, *Mucamas*, intenta dar cuenta de la invisibilización de las personas que trabajan como mucamas en cadenas de hoteles internacionales mediante una estrategia de inversión en la cual los espectadores se encuentran en una habitación de hotel con documentos y testimonios de las historias de vida de las mucamas que trabajan en dicho hotel. La segunda, *El arte de hacer dinero*, explora el uso de la teatralidad

---

<sup>1</sup> [LOLA ARIAS • Futureland](#)

<sup>2</sup> [LOLA ARIAS • What they want to hear](#)

<sup>3</sup> [LOLA ARIAS • MUCAMAS](#)

<sup>4</sup> [LOLA ARIAS • El arte de hacer dinero](#)

como estrategia de sobrevivencia de las personas marginadas socialmente en las calles de Berlín a través de una pieza con explícitas reminiscencias brechtianas.

Si bien estas piezas plantean con claridad su vínculo con lo social, a medida que fue avanzando la indagación previa al desarrollo de esta tesis, resultó relevante poner en consideración otros criterios para decidir el corpus de piezas de esta investigación. En primer lugar, fue necesario limitarse a un único formato y se definió trabajar exclusivamente con piezas teatrales, descartando así proyectos curatoriales, musicales, cinematográficos, instalaciones, etc. A su vez, dado el carácter situado y específico de las creaciones de Lola Arias, fue relevante tener proximidad con la temática abordada y la perspectiva planteada. De esta manera, nos centramos en piezas estrenadas en la región y referidas a problemas sociales locales. Como tercer criterio, considerando que el foco principal de esta investigación es el estudio de los procedimientos escénicos, se tornó importante elegir piezas cuyo parentesco no estuviese asociado exclusivamente a la temática social que abordan, sino también y principalmente, a las características del dispositivo escénico que proponen para abordarlas. Finalmente, las piezas que me atrajeron fueron aquellas que, además de presentar procedimientos teatrales de mi interés, abordan una temática que me moviliza particularmente, las memorias dictatoriales de las generaciones nacidas en dictadura.

A partir de estas consideraciones se definió trabajar con las piezas teatrales *Mi vida después* (Argentina, 2009) y *El año en que nací* (Chile, 2012), piezas que ponen en escena a jóvenes nacidos durante las dictaduras, argentina y chilena respectivamente. Estos jóvenes narran y recrean situaciones vividas durante la juventud de sus padres y madres asociadas a su actividad política, a hitos históricos y a la vida cotidiana durante esos años en diferentes ámbitos: laborales, religiosos, en el espacio público, en las dinámicas intrafamiliares, etc. Por otra parte, si bien esta referencia al pasado dictatorial les confiere un carácter historicista a estas piezas, el foco de ambas se orienta también a las formas de transmisión de memorias y a las consecuencias del pasado en el presente lo que habilita un diálogo con el contexto social y político en el que se presentan.

*Mi vida después* se estrena en el Teatro Sarmiento de la ciudad de Buenos Aires en 2009, unos años después de que los indultos y las leyes de Punto Final y Obediencia Debida fueran declaradas inconstitucionales y se diera inicio a los nuevos juicios por los delitos de lesa humanidad perpetrados durante la última dictadura argentina. La pieza surge en el marco del ciclo “Biodrama. Sobre la vida de las personas” concebido y curado por Vivi Tellas. El ciclo, cuya consigna consistió en crear teatro a partir de las historias de vida de personas contemporáneas, reunió a una selección de destacados artistas argentinos, dentro de los cuales se encontraba Lola Arias. A partir de esta invitación, Lola Arias decide trabajar en torno a su generación a la que concibe marcada por el pasado dictatorial. Para ello, realiza entrevistas a actores y actrices de su generación, indaga sobre cómo vivieron sus infancias y sobre qué hicieron sus padres y madres durante la dictadura argentina. Finalmente, conforma un elenco de seis actores cuyos padres y madres representan figuras arquetípicas de la dictadura argentina (intelectuales exiliados, un militante de izquierda muerto en combate, un militante de la juventud peronista desaparecido, un cura, un empleado bancario sin simpatías políticas, un policía de inteligencia apropiador). Las historias de juventud de estos padres y madres durante la dictadura son narradas y recreadas en escena por sus hijos e hijas.

En 2011 asistí a la presentación de *Mi vida después* en la Sala Zavala Muniz de Montevideo en el marco de la segunda edición del Festival Internacional De Artes Escénicas de Uruguay (FIDAE) denominado “Territorios de la memoria”. En el marco de la programación de este festival asistí también a la pieza teatral *Villa + Discurso* del director y dramaturgo chileno Guillermo Calderón. Cada una de estas piezas, desde el trabajo con testimonios y documentos y desde la creación de una situación ficcional en torno a un centro de exterminio respectivamente, ponían en escena a jóvenes, hijos de quienes vivieron el pasado dictatorial siendo adultos, a reflexionar, posicionarse y tomar decisiones respecto a qué hacer desde el presente con las heridas que dejó el pasado, con las herencias y las memorias sociales y familiares, con las violencias vividas durante

las dictaduras argentina y chilena respectivamente. El año anterior, también en Montevideo, había asistido al estreno de *Actos de amor perdidos*, una pieza de la coreógrafa uruguaya Tamara Cubas que aborda las consecuencias de la dictadura en su familia poniendo en escena a algunos de sus integrantes y recurriendo al uso de estructuras coreográficas de la danza contemporánea como soporte performático de estas memorias históricas<sup>5</sup>. Luego, en 2012, asistí a *Ex, qué revienten los actores*, una pieza del dramaturgo y director teatral Gabriel Calderón que propone una situación ficcional a partir de un conflicto intergeneracional en torno al deseo de visitar el pasado para saber qué ocurrió. Ese mismo año, proponiendo encuentros intergeneracionales entre quienes fueron víctimas directas y quienes no lo fueron, Marianella Morena reúne en *Antígona Oriental*, estrenada en Montevideo en 2012, a actores y actrices con ex-presas políticas uruguayas creando un entretendido entre lo testimonial y la pieza de Sófocles. Concentradas en un breve lapso de tiempo, se armaba una constelación de obras teatrales problematizando las diferentes formas de recuerdo y de olvido, construyendo memorias dictatoriales en plural y transgeneracionales.

Asistir a estas piezas me invitó a reflexionar sobre el rol de mi generación<sup>6</sup> en la transmisión de memorias dictatoriales y sobre cómo este rol adquiere diferentes improntas y sentidos acorde a los procesos políticos post dictatoriales que se vivieron en Argentina, Chile y Uruguay. En este sentido, el momento de presentación de estas piezas en Uruguay, entre 2009 y 2012, está marcado por la tristeza e impotencia que me causó el fracaso en las urnas de la Ley de Caducidad en 2009, momento en el cual, paradójicamente, ganó las elecciones José Pepe Mujica. Asimismo, resultó para mí novedoso apreciar que estas piezas abordaban

---

<sup>5</sup> En 2019 presenté la ponencia *Lo que queda de lo que falta. Pequeño análisis de tres obras de la escena contemporánea que practican la memoria en relación a las violencias sufridas durante la dictaduras de Chile, Uruguay y Argentina* en las jornadas académicas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Udelar), siendo esta ponencia un antecedente fundamental para el posterior desarrollo de esta investigación.

[http://www.jornadas.fhuce.edu.uy/images/2019/Ponencias\\_completas/GT\\_21\\_-\\_Burgueño.pdf](http://www.jornadas.fhuce.edu.uy/images/2019/Ponencias_completas/GT_21_-_Burgueño.pdf)

<sup>6</sup> Nací en Montevideo el 30 de abril de 1977, uno de los años más duros de la dictadura uruguaya. Ese mismo día, al otro lado del Río, un grupo de madres (hoy abuelas) se reunían por primera vez en la Plaza de Mayo de la Ciudad de Buenos Aires, llevaban fotos de sus hijos e hijas como forma de reclamo ante su desaparición.

el pasado y las memorias dictatoriales recurriendo a estéticas, procedimientos y narratividades propias de la escena contemporánea, afines a la sensibilidad, el gusto y la impronta con la que yo misma trabajaba y/o que veía en trabajos artísticos de colegas de mi generación sobre otras temáticas.

Se abrieron así las primeras grandes preguntas que orientan esta investigación: ¿Cómo y de qué modos es posible articular lo ficcional, lo testimonial y lo documental en las prácticas escénicas de carácter social, político y/o historicista?. ¿Cuál es la especificidad de las prácticas escénicas o artes vivas en la reactivación de memorias?. ¿Cómo es posible abordar el pasado dictatorial desde sensibilidades y estéticas contemporáneas?. ¿Qué lugar ocupa mi generación, aquella que vivió sus infancias en dictadura, en los procesos de transmisión de memorias?. ¿Cómo se articulan lo estético y lo político en sus producciones artísticas en torno al pasado dictatorial?

Además de presentarse en Montevideo, estas piezas circularon por varios festivales de la escena internacional contemporánea. *Mi vida después* realizó temporadas en Buenos Aires y se presentó en más de quince festivales internacionales a lo largo de cinco años consecutivos convirtiéndose en una pieza ineludible en los estudios del teatro documental contemporáneo y las producciones de memorias en torno al terrorismo de estado en Argentina. En 2011 se presentó en el Festival Santiago a Mil de Chile, marco en el cual Lola Arias ofreció un taller para jóvenes nacidos durante la dictadura chilena. El resultado de dicho taller dió lugar a la creación de *El año en que nací*, pieza que comparte la misma base conceptual y procedimental que *Mi vida después* aplicada al caso chileno, cuyo estreno se realizó en el marco del mismo festival al año siguiente.

El primer objetivo de esta investigación consistió en identificar diferentes procedimientos escénicos utilizados en el abordaje de las memorias dictatoriales en *Mi vida después* (Argentina, 2009) y *El año en que nací* (Chile, 2012) de Lola Arias. El alcance de este objetivo requirió estudiar cada una de estas piezas en relación a sus formas de escenificación, sus recursos, sus lenguajes, a las

composiciones escénicas que utiliza. Asimismo, identificar los procedimientos escénicos implicó analizar cada escena observando recurrencias y similitudes estructurales en relación al uso del texto, al tratamiento de los documentos, al tipo de representación teatral que se propone, a las estructuras coreográficas en su relación con el decir y también a la relevancia que cada uno de estos elementos de la composición escénica adquiere para cada procedimiento.

El segundo objetivo fue discutir cómo los procedimientos identificados operan en cada una de estas piezas en la reactivación de memorias. Esto implicó no sólo el análisis de los procedimientos escénicos en cada una de estas piezas sino también considerar los contextos sociales y políticos de Argentina y Chile respectivamente al momento de su presentación. En ese sentido, las modificaciones de los procedimientos creados en *Mi vida después* en su aplicación en *El año en que nací* fueron discutidas tanto en relación a su estructura y funcionamiento, como a sus posibles aportes en la construcción de narratividades en torno al pasado dictatorial.

El tercer objetivo fue trazar un recorrido desde los inicios de la trayectoria de Lola Arias como directora y dramaturga teatral hasta el estreno de *Mi vida después* (tramo 1) y luego, hasta el estreno de *El año en que nací* (tramo 2). El primer tramo recorre el pasaje entre la escenificación de textos dramáticos en *La escuálida familia* (2001) a un teatro de lo real que se crea a partir de los testimonios y en colaboración con los actores en *Mi vida después* (2009). En el segundo tramo nos enfocamos en una nueva nueva modalidad de producción y creación artística que Lola Arias desarrolla en el trabajo junto a Stefan Kaegi, director de la compañía teatral europea Rimini Protokoll. El desarrollo de proyectos artísticos internacionales que propone esta dupla consiste en la inmersión en diferentes situaciones sociales con el fin de crear dispositivos artísticos que experimentan y/o problematizan aspectos específicos de dicha situación a partir del trabajo testimonial de quienes las viven cotidianamente como es el caso de policías y ex-policías de la ciudad de Sao Paulo que participan en *Chácara Paraíso* (2008) o el de las mucamas de cadenas de hoteles

internacionales que brindan sus testimonios y objetos para la instalación *Mucamas* (2010-2011) desarrollada en las diferentes ciudades en las que se presenta el proyecto curatorial de la dupla Arias-Kaegi Festival Ciudades Paralelas.

Como cuarto y último objetivo, a partir del estudio de esta segunda etapa de la trayectoria de Lola Arias, nos propusimos discutir el concepto de dispositivo escénico aplicado al análisis de las piezas que componen nuestro corpus, particularmente en el caso de *El año en que nací* como forma de dar cuenta de estos nuevos modos de creación artística en los cuales el rol del artista no es ya la construcción de obras con dramaturgias definidas sino la creación dispositivos que operan como marcos de enunciación y acción colectiva pautados no sólo por conceptos artísticos sino también por el modo en el cual estos dispositivos escénicos se relacionan con su contexto de creación y presentación.

Las fuentes utilizadas son la publicación de los textos y los documentos correspondientes a las últimas versiones de cada una de estas piezas<sup>7</sup> en *Mi vida después y otros textos* (Arias, 2016) y el registro audiovisual proporcionado por la artista, correspondiente a la versión de los respectivos estrenos. *Mi vida después y otros textos* se presenta como una trilogía que reúne documentos y textos de *Mi vida después* (2009), *El año en que nací* (2012) y *Melancolía y Manifestaciones* (2012), piezas en las que hijos e hijas reconstruyen la vida de sus padres y madres a partir de sus memorias y de material del archivo familiar. La publicación de este libro presenta a estas tres piezas como una trilogía bajo una misma premisa operativa da cuenta de que la dramaturgia deviene de lo procedimental y no a la inversa, siendo el texto un documento del acontecimiento escénico y no ya un anticipo o base para la creación escénica. Asimismo, en dicha publicación, la presentación de cada pieza relata cómo fue modificándose el texto a medida que se producían cambios en la vida de los protagonistas/performers y/o en los contextos sociales en los que se presentan y a los que hacen referencia. A partir de estas dos fuentes principales, el libro y el registro audiovisual, se realizó un análisis, escena por escena de cada una de estas piezas, para identificar

---

<sup>7</sup> El texto publicado corresponde a la versión del año 2014.

procedimientos escénicos recurrentes, acorde se muestra en el cuadro de análisis de narratividades y procedimientos en *Mi vida después* que se anexa al final de esta tesis.

El texto que se presenta a continuación está estructurado en tres capítulos. Cada capítulo se presenta a su vez, dividido en dos partes. Al inicio del primer capítulo, Escenarios para las memorias: el otro yo de la dictadura argentina, el estudio de la irrupción de H.I.J.O.S en la escena de la memoria argentina se presenta como una apertura a nuevas articulaciones entre arte y política que da lugar a otras discursividades y poéticas en las producciones artísticas de las generaciones posdictadura. En la segunda parte, esta investigación se sitúa en el teatro de la posdictadura argentina, específicamente en la emergencia del teatro biográfico-documental como nueva forma de referir al pasado dictatorial en la escena contemporánea.

En el segundo capítulo, Procedimientos de lo real en el teatro biográfico-documental argentino: el caso de *Mi vida después*, se discuten los resultados del análisis de *Mi vida después* y de dos de los procedimientos identificados en esta pieza, Feeling the blanks y Documentar lo performativo. Previamente, el análisis del primer tramo de la trayectoria de Lola Arias da cuenta de las diferentes formas de acercamiento a lo real y a lo biográfico que aparecen en sus producciones previas al estreno de *Mi vida después*. En este capítulo además se recopilan estudios previos sobre *Mi vida después* como pieza referencial en las producciones contemporáneas en torno a las memorias y el pasado dictatorial en Argentina, siendo este relevamiento de producciones académicas un pilar fundamental para la discusión de cómo los procedimientos escénicos operan en la reactivación de memorias dictatoriales desde la perspectiva de la generación nacida en dictadura.

En el tercer capítulo, De *Mi vida después* a *El año en que nací*, se analiza cómo operan Feeling the Blanks y Documentar lo performativo en *El año en que nací* y se discute como el tercer procedimiento identificado en ambas piezas,

Recreaciones intergeneracionales, es abordado de maneras diferentes. Por último, el procedimiento Discutir las herencias, identificado exclusivamente en *El año en que nací*, abre la posibilidad del disenso y la discusión en escena reafirmando el carácter de experimento social que presenta dicha pieza. Para finalizar, el análisis de los cambios en los modos de producción y creación artística que se presentan asociados a la internacionalización del trabajo de Lola Arias nos permite comprender la creación de dispositivos escénicos como práctica artística que habilita la experimentación con lo social en un marco de enunciación artística.

En fin, esta tesis, focalizada en el trabajo de Lola Arias y de estas dos piezas, es también una forma de contribuir al estudio de los dispositivos de la escena contemporánea en el Cono Sur al tiempo que me permite comprender qué estrategias desarrolla mi generación para procesar el trauma del pasado reciente. Asimismo, esta investigación contribuye al desarrollo de mi práctica artística, no sólo como inspiración sino también como la posibilidad de indagar con mayor profundidad en la porosidad y flexibilidad de los procedimientos escénicos. La actualidad política y social de nuestros países, evidencia un momento de adversidades múltiples y la razón no logra dar cuenta del grado de deshumanización con el que opera el poder político y económico. En momentos como estos, una vez más, se vuelve urgente insistir en pensar y practicar articulaciones entre arte y política, entre lo biográfico y lo ficcional, entre lo que nos pasa fuera y dentro de los marcos artísticos. Lo que queda por hacer ante la incertidumbre y la violencia es crear nuevas ficciones que (nos) reparen y amparen, inventar otros marcos de enunciación colectiva, fisurar el espacio y habitar sus intersticios, desvíos en los que el arte es capaz de desplegar afectividades, poner en práctica nuevas formas de convivencia e imaginación política.

## **Capítulo 1.**

### **Escenarios para las memorias: el otro yo de la dictadura argentina**

Ser contemporáneo, o ser de nuestro tiempo, no implica una anticipación a un futuro; en todo caso, esa anticipación futurista involucra necesariamente un reparar sobre el pasado. Agamben (2008) propone que el acceso al presente es a través de la arqueología en tanto el presente “no es otra cosa que la parte de no-vivido en todo vivido y aquello que impide el acceso al presente es la masa de aquel en lo cual, por alguna razón (su carácter traumático, su excesiva cercanía) no hemos logrado vivir” (p. 6). Así, la vida de los contemporáneos es poner atención en ese “no-vivido” y ser contemporáneo es “volver a un presente en el cual nunca hemos estado” (p.7). Agamben (2008) propone así pensar lo contemporáneo como lo intempestivo, lo anacrónico, lo que está entre tinieblas, una cita que urge y nos mueve, al tiempo que se transforma y se vuelve a alejar.

En los últimos años, la memoria ha sido un pilar fundamental en la cultura contemporánea; la tendencia a mirar hacia el futuro que caracteriza las primeras décadas de la modernidad del siglo XX parece ahora dar la vuelta generando obsesiones por la memoria y disputas que buscan cuestionar o contrarrestar, no sólo las políticas y las acciones orientadas al olvido, sino también las construcciones míticas sobre el pasado que “engendran fuertes efectos de realidad” y buscan clausurarlo en verdades absolutas (Huyssen, 2007, p. 6). Los procesos de memoria que conforman y proliferan en la cultura contemporánea dan lugar a múltiples y desencadenantes preguntas en torno a la relación entre memoria e historia, entre lo público y lo íntimo, entre el tiempo que cada uno vive y la generación a la que pertenece, entre el lugar y la forma que ocupan para cada generación, el pasado y el futuro en el presente (Jelin, 2019; Sarlo, 2006).

Esta investigación considera las memorias en su carácter subjetivo, cultural y generacional, como parte de presentes móviles, expandidos y activados retrospectivamente por sí mismos. Las memorias dictatoriales son abordadas tanto

como producciones cuanto como productoras de afectos discursos, representaciones y prácticas, deteniéndonos en aquellas de carácter biográfico y documental. Este recorrido atraviesa así, dos grandes tópicos de la cultura y el arte contemporáneo presentes en las obras que componen este corpus: la memoria y lo real. Estos dos grandes tópicos son abordados en el estudio del caso argentino, específicamente a través del estudio de las producciones artísticas de las generaciones posdictadura que emergen en la primera década del dos mil (Blejmar, 2016, De la Puente, 2019, Drucaroff, 2011; Pérez, 2022, entre otros). Dichas producciones acompañan, problematizan y plantean nuevas perspectivas en relación a los procesos de justicia y a las políticas de institucionalización de la memoria que emprenden los gobiernos kirchneristas durante este período.

Este capítulo se divide en dos sub-partes. La primera (1.1) se titula *Memorias Dictatoriales en las generaciones postdictadura* y propone un acercamiento a estas memorias a partir de la irrupción de la agrupación H.I.J.O.S y la emergencia de creaciones artísticas, a finales de los noventa y primeras décadas de los dos mil, que son referencias ineludibles en las producciones de memoria de estas generaciones. La segunda (1.2), *Posibilidades políticas y estéticas de la escena emergente en Argentina*, está asociada a la irrupción de lo real en la escena contemporánea local e internacional y se orienta hacia el surgimiento de nuevas prácticas biográficas y documentales en el teatro argentino posdictatorial e indaga acerca de cómo estas nuevas prácticas de lo real se introducen en las producciones teatrales sobre la memoria y el pasado dictatorial.

### **1.1 Memorias dictatoriales en las generaciones posdictadura**

En la posdictadura argentina las memorias sobre el pasado reciente han estado en permanente disputa y es indudable el protagonismo que diferentes organizaciones sociales, en particular las de familiares, han tenido en las luchas por la memoria bajo el lema “verdad y justicia” desde finales de los setenta a la fecha. En los inicios de los noventa, el gobierno de Carlos Menem firma el primero de los dos decretos que otorgarían amnistía tanto a la cúpula militar, condenada por crímenes de lesa humanidad en los ochenta, como a los dirigentes Montoneros, organización peronista armada de mayor relevancia en los años 70. Estos indultos, que completan el Punto final ya otorgado durante el gobierno de Raúl Alfonsín, dan lugar a una oposición generalizada por parte de los organismos de derechos humanos con el apoyo de vastos sectores de la sociedad, a pesar de lo cual, el nuevo presidente no da marcha atrás en sus políticas orientadas hacia la impunidad de los crímenes cometidos por los militares durante la dictadura. Por otra parte, el aumento de la desocupación y las desigualdades sociales, provocadas por la reestructuración del estado y las políticas neoliberales en los sucesivos gobiernos de Menem (1989-1999), dan lugar a la “desmovilización y fragmentación de las organizaciones de derechos humanos” (Svampa, 2005, p.29) en un contexto de “pérdida de los soportes colectivos que configuraban la identidad del sujeto” dando entrada a un largo período de “individualización de lo social” (Svampa, 2005, p. 47).

Es precisamente a mediados de los noventa, en un contexto de políticas de olvido y pacto cívico militar para detener los juicios, que emerge el colectivo H.I.J.O.S<sup>8</sup> (Hijos e hijas por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio) posicionándose contra el olvido social y proponiendo nuevas formas de organización y acción colectiva. Bajo la consigna “Si no hay justicia, hay

---

<sup>8</sup> La agrupación H.I.J.O.S se conforma en 1995 con el fin de luchar por el juicio y castigo a los genocidas. En un principio estuvo integrada por hijas e hijos de militantes víctimas del terrorismo de Estado quienes luego abrieron la participación a otras personas que adherían a la causa sin necesariamente tener un vínculo familiar con las víctimas. Esta agrupación propone así una forma de organización horizontal entre sus miembros quienes participan de las asambleas e integran las diferentes comisiones en cada una de las regionales distribuidas en diferentes localidades de Argentina. Más información: <http://www.hijos.org.ar>

escrache”, los escraches se presentan como un gesto colectivo que busca marcar el espacio público mediante acciones de denuncia dirigidas y situadas en las casas o lugares de trabajo de represores y violadores de los derechos humanos. Esta agrupación, compuesta mayoritariamente por jóvenes veinteañeros, propone nuevas formas de conjugar arte, política y memoria, mediante movilizaciones callejeras con intervenciones artísticas que delimitan fronteras, politizan el espacio público y construyen puentes entre lo personal y lo generacional (Longoni, 2010; Amado, 2008, p. 142-143).

Luego de más de diez años de políticas neoliberales, en diciembre del 2001, estalla en Argentina una gran crisis social, política y económica. Centrada principalmente en el estudio de las artes visuales, Giunta (2009) observa cómo esta crisis da lugar a cambios en las formas de organización de la cultura que buscan contraponerse y resistir la precarización social y el debilitamiento institucional. Esto genera nuevas formas de colectivización de la práctica artística en lo que Giunta (2009) presenta como una “poética sin insumos” en referencia a un trabajo artístico que parte de materiales preexistentes. Estos fenómenos locales, atribuidos a esta crisis, son también resonancias de la cada vez mayor conexión entre las prácticas artísticas locales e internacionales en tanto estas características se relacionan también con los conceptos de “estética relacional” (Bourriaud, 2006) y de “posproducción” (Bourriaud, 2004) atribuidos al arte contemporáneo desarrollado en Nueva York y en los principales centros europeos que son referencia dentro del campo artístico.

El partir de materiales preexistentes y la colectivización de las prácticas artísticas habilitan un acercamiento del arte a fenómenos y organizaciones sociales tal como se observa en la estrecha relación entre la agrupación H.I.J.O.S y colectivos artísticos como el Grupo de Arte Callejero (GAC) y Etcétera (Giunta, 2009; Lognoni, 2007, p. 31-43). Estas articulaciones entre arte y política en este período también dan lugar a la emergencia de Teatro por la identidad<sup>9</sup>,

---

<sup>9</sup> Teatro por la identidad se orienta específicamente a la creación de piezas teatrales con el objetivo de difundir y colaborar con la búsqueda de nietos y nietas que fueron apropiados durante la dictadura militar.

auto-definido como el brazo artístico de las Abuelas de Plaza de Mayo<sup>10</sup> y orientado a apoyar la búsqueda por la restitución de las identidades de los bebés y niños apropiados durante la dictadura. Por un lado, estas organizaciones sociales se valen de prácticas artísticas para sus objetivos sociales y políticos, y por otro, son también plataformas para la creación artística. Estas creaciones, en muchos casos propuestas de artistas hijos de desaparecidos, indagan en nuevos procedimientos artísticos dando lugar a otras perspectivas y discursividades en torno a la memoria dictatorial (Amado, 2008; Blejmar, 2016, De la Puente, 2019, Drucaroff, 2011, Pérez, 2022).

#### 1.1.1 Poner el cuerpo: representación y performance de Madres e H.I.J.O.S

Durante la dictadura militar argentina (1976-1983) las manifestaciones públicas convocadas por organizaciones sociales de lucha por los derechos humanos que encabezan los procesos de memoria, verdad y justicia, pusieron en juego aspectos performáticos y simbólicos cruzando arte, cuerpo y política. Los pañuelos blancos y las fotografías de los rostros de los desaparecidos adosadas al cuerpo de las Madres de Plaza de Mayo<sup>11</sup> así como los escraches que realiza la

---

Más información sobre Teatro por la identidad: [TeatroXlaIdentidad - 25 años apoyando la búsqueda de Abuelas de Plaza de Mayo](#).

<sup>10</sup> Las Abuelas de Plaza de Mayo es una organización de lucha por los derechos humanos en Argentina que surge durante los primeros años de la dictadura argentina en lo que se conoció como Madres de la Plaza de Mayo. Además de las marcha circular que realizaban los jueves en dicha plaza, algunas de estas madres de desaparecidos realizan la denuncia por la existencia de bebés desaparecidos y solicitan la suspensión de las adopciones. Esta carta es así la que da inicio a la constitución de lo que actualmente se conoce como Abuelas de Plaza de Mayo, organización que se orienta a la localización y restitución de la identidad a quienes fueron apropiados durante la última dictadura militar (1976-1983). Más información sobre Abuelas de Plaza de Mayo: [Abuelas de Plaza de Mayo](#)

<sup>11</sup> Al igual que Abuelas de Plaza de Mayo, la organización Madres de Plaza de Mayo tiene origen en las marchas de los jueves que durante la dictadura argentina sostuvieron un grupo de madres de detenidos-desaparecidos. El objetivo de estas marchas y de esta organización era intercambiar y buscar información, diseñar estrategias de acción colectiva y denunciar las desapariciones de sus hijas e hijos. Para ello comenzaron a reunirse todos los jueves recorriendo la Plaza de Mayo de manera circular y a identificarse con pañuelos que llevaban sobre sus cabezas. En diciembre de 1977 publicaron una lista con varios nombres de sus hijas e hijos desaparecidos y ese mismo año las principales referentes de esta organización movimiento fueron secuestradas y desaparecidas (torturadas y asesinadas, acorde se supo años más tarde). La organización continuó realizando actividades de denuncia pública ante las desapariciones y en agosto de 1979 se constituyó la Asociación Civil Madres de Plaza de Mayo logrando alcance internacional su consigna “Aparición con vida”. Esta asociación continúa en actividad desarrollando actividades de denuncia y lucha y defensa por los derechos humanos acorde se puede ver en: [Asociación Madres de Plaza de Mayo](#)

agrupación H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)<sup>12</sup> son ejemplos de la necesidad de poner el cuerpo y de elaborar modos de representación que socialicen las búsquedas, reclamen justicia y pongan en práctica memorias en el espacio público de manera colectiva (Longoni, 2007, 2010; Taylor, 2013).

Dieguez (2016) nombra a estas acciones ciudadanas, comunes a diferentes situaciones de violaciones a los derechos humanos vividas en Latinoamérica, como “prácticas socio-estéticas” y observa que sus fines no son exclusivamente políticos, sino que buscan “cierta restauración simbólica” (p. 7). La memoria se presenta en estos casos como una forma de contaminación a través de la creación de “efimeras *communitas*<sup>13</sup>” y de “estados metafóricos y poéticos” (p. 7-8) compartidos en acciones y experiencias que involucran a los cuerpos. Poner el cuerpo en el espacio público es un acto de presencia, un acá estoy, vivo y presente. Entre este acto de presencia y las diferentes formas de representación de los desaparecidos, se teje una trama y se crean lazos, no sólo entre los integrantes de esa *communitas* a la que refiere Dieguez (2016, 2011), sino también entre las presencias de sus cuerpos vivos y las representaciones de los cuerpos ausentes.

La discusión en torno a cómo se representan las figuras ausentes, a cómo se enuncian y socializan sus búsquedas, a cómo se denuncian las violaciones a los derechos humanos y a cómo se exige justicia, es de larga data y los posicionamientos han ido cambiando en los diferentes momentos históricos y contextos políticos en los que estas representaciones se hacen públicas. Longoni

---

<sup>12</sup> La agrupación H.I.J.O.S se conforma en 1995 con el fin de luchar por el juicio y castigo a los genocidas. En un principio estuvo integrada por hijas e hijos de militantes víctimas del terrorismo de Estado quienes luego abrieron la participación a otras personas que adherían a la causa sin necesariamente tener un vínculo familiar con las víctimas del terrorismo de estado. Esta agrupación propone una forma de organización horizontal entre sus miembros quienes participan de las asambleas e integran las diferentes comisiones en cada una de las regionales distribuidas en diferentes localidades de Argentina. Más información: <http://www.hijos.org.ar>

<sup>13</sup> Refiere al concepto de *communitas* de Victor Turner asociado a su vez al concepto de liminalidad. *Communitas* es presentado por Turner (1998) como un “momento en y fuera del tiempo”, “dentro y fuera de la estructura social secular”; esta forma de relación humana, alternativa al sistema estructurado, diferenciado y a menudo jerárquico, de posiciones político-jurídico-económicas, “surge de forma reconocible durante el período liminal” como aquel en el que se produce la franja de contaminación y densidad experiencial entre los que están arriba y los que están abajo (p.103-104)

(2010) observa que las Madres (referiremos así a las integrantes de la agrupación Madres de Plaza de Mayo) trabajan principalmente con dos matrices de representación de los desaparecidos: la figura de las fotografías y la figura de las siluetas. Cada una de estas figuras se presentan como símbolos de la lucha por los derechos humanos en diferentes momentos históricos. Si bien no son necesariamente contrapuestas, existen diferencias y tensiones en relación a su utilización simbólica. Esto se vincula también a su origen, en tanto que mientras las fotografías surgen desde el interior de las organizaciones sociales, las siluetas aparecen como una propuesta de creación artística que luego es aceptada e impulsada, no sin reparos, por la organización de Madres.

Las primeras fotografías de las manifestaciones públicas de las Madres son gestos espontáneos, propios de la búsqueda de una persona ausente siendo la aparición de los pañuelos, lo que convierte estas búsquedas personales en símbolos que trascienden el ámbito de lo familiar o personal. En ese sentido, Longoni (2010) identifica en las integrantes de esta organización una consciencia muy temprana de la necesidad del alcance público en tanto buscaron recursos visuales que las identificaran como grupo desde afuera. Por otra parte, la práctica de caminar alrededor de la Plaza de Mayo (lugar de referencia histórica y de gran visibilidad en Buenos Aires) todos los jueves, llevando estas fotografías en pancartas y/o adosadas al cuerpo, da cuenta de cómo en sus prácticas integran lo que Taylor (2013, p. 45-57) llama de “archivo” (los documentos, las fotos) con lo que llama de “repertorio” (performances, gestos, oralidad). El análisis que realiza Taylor (2013) a partir de estas dos categorías, “repertorio” y “archivo”, pone énfasis en la importancia de estas prácticas como actos de protesta y denuncia pública, como espacios de producción de sentido y conocimiento, como espacios de transmisión de acciones incorporadas y producción de memoria.

Como segunda matriz de representación de los desaparecidos en las acciones socio-estéticas de las Madres, Longoni (2010) presenta a la figura de las siluetas. Esta figura surge como una iniciativa artística propuesta a esta organización en el marco de la preparación de la tercera Marcha de la

Resistencia<sup>14</sup> (1983) dando lugar a lo que se conoce como El siluetazo. Con el objetivo de darle una dimensión visual a la superficie que ocuparían 30.000 cuerpos desaparecidos, un grupo de artistas<sup>15</sup> proponen a Madres realizar un taller durante 24 horas, en el espacio de la Plaza de Mayo, para la elaboración colectiva y participativa de siluetas que luego serían pegadas en las zonas aledañas<sup>16</sup>. El recibimiento de esta propuesta generó varios debates en torno a la figura del desaparecido y a sus formas de representación ocasionando que Madres solicitara las siguientes modificaciones y condiciones al proyecto: todas las siluetas deberían ser iguales y no llevarían los nombres ni las fechas de los desaparecidos, además las mismas no podrían estar pegadas en el piso como forma de evitar así su asociación con la muerte. Sin embargo, durante la realización del taller, la producción de las siluetas de manera participativa, generó nuevas modificaciones en tanto muchos de los participantes ponían nombres y fechas personificando de diferentes maneras las siluetas, dando nuevos sentidos y tensiones al debate entre lo identitario y lo común.

El hecho de que las siluetas fueran elaboradas a partir del contorno de un cuerpo vivo, de un cuerpo presente que se pone en el lugar del ausente, generaba un vínculo de intercambio y proponía una relación ética que daba cuenta del involucramiento social en relación a los desaparecidos, “lo que vibra en esas imágenes es la fusión que despegas al desaparecido del lazo exclusivo con su nombre o con sus familiares para entretenerse con quienes brindaron su cuerpo para inscribir su representación social” (Giunta, 2014, p. 8). Las siluetas se distancian de los retratos en tanto no son huellas del ausente sino de su ausencia que afecta y convoca. Las siluetas no sólo denuncian sino que abren la posibilidad

---

<sup>14</sup> Las *Marchas de la Resistencia* fueron manifestaciones públicas que se realizaron anualmente entre 1981 y 2006 en Argentina cuya propuesta fue marchar 24 horas en la Plaza de Mayo con el fin de hacer públicas las violaciones de los derechos humanos y reclamar justicia. Las mismas fueron convocadas por las Madres de Plaza de Mayo y las Abuelas de Plaza de Mayo. Estas marchas fueron retomadas durante el gobierno Mauricio Macri (2015- 2019).

<sup>15</sup>Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel.

<sup>16</sup> El pasaje entre la propuesta de creación artística, la propuesta que se acercó a Madres y la de realizar el taller tuvo varias etapas, para profundizar en las mismas ver Giunta (2014) y Lognoni (2010).

de poner el cuerpo para reconstruir lazos de solidaridad y afecto luego de un período de ruptura del tejido social. Poner el cuerpo, ponerse en el lugar del otro, produce una fusión, entre el contorno del cuerpo vivo y la representación del cuerpo ausente que desplaza el foco en lo identitario respecto a la figura del desaparecido; lo relevante no es quién fue, qué hizo o su nombre, sino “el vínculo intercambiable entre el cuerpo presente del manifestante y el ausente del desaparecido” (Giunta, 2014, p. 9).

Estas acciones se desarrollan a mediados de los ochenta, período de transición entre dictadura y democracia, en un momento de re-apropiación del espacio público en el cual la Plaza de Mayo se reafirma como lugar de referencia en la lucha por la defensa de los derechos humanos. A finales de los noventa, el carácter performático de las acciones públicas relacionadas al reclamo por justicia se presenta con mayor fuerza y dispersión en el espacio público. En las denuncias públicas que organiza la agrupación H.I.J.O.S, conocidas como escraches, los manifestantes se dirigen a las casas de los genocidas como forma de marcar el lugar, dando a conocer quienes son y dónde viven. La agrupación H.I.J.O.S está integrada inicialmente por hijos de detenidos-desaparecidos, ex presos políticos y exiliados durante la última dictadura militar, a los que posteriormente se suman jóvenes militantes por los derechos humanos. Los escraches consisten en intervenciones urbanas con una impronta carnavalesca en la que se combinan música, gráfica y representación teatral con fines simbólicos y políticos. Esta conjugación entre arte y política, estrechamente vinculada a lo que se considera como arte activista, dió lugar al surgimiento y la asociación con colectivos artísticos e implicó cambios significativos en el lenguaje y la impronta de la denuncia, lo cual causó, en varias ocasiones confusiones, disputas y malos entendidos con la organización *Madres* e incluso intensas discusiones dentro de la propia agrupación H.I.J.O.S (Lognoni, 2007).

Si bien esta modalidad de manifestación presenta continuidades con las acciones convocadas desde Madres en cuanto a la toma del espacio público, al objetivo político de las manifestaciones y al carácter simbólico de estas acciones,

Longoni (2010) observa dos grandes diferencias. Por un lado, se propone una deslocalización en las acciones de H.I.J.O.S que ocurren en cualquier lugar y en cualquier momento y, por otro lado, hay un corrimiento de la figura del víctima a la figura del victimario. También en este sentido, Taylor (2011) contrasta el “movimiento circular y ritualista en torno a la plaza” de las Madres con la irrupción ruidosa, festiva, teatral y carnavalesca de los escraches de H.I.J.O.S. Entendemos que estas estéticas burlescas y una dinámica más disruptiva de las acciones de hijos, resalta la presencia de los cuerpos en la calle confiriéndole un carácter artístico y performativo a sus manifestaciones públicas. La lucha contra la impunidad y el olvido que propone H.I.J.O.S inaugura así nuevas formas de colectivizar la memoria orientándose hacia la acción y abriendo espacio a la participación de otros cuerpos y otras voces en la construcción de relatos sobre el pasado dictatorial. Por último, esta mayor performatividad da cuenta no sólo de un acercamiento y entrecruzamiento entre acciones activistas y artísticas, sino también de una mayor consciencia del potencial de la relación entre estética y política.

#### 1.1.2 Crear desde la posmemoria

Centrándose en las memorias del Holocausto, Marianne Hirsh (2008) define *postmemory* como la relación de la segunda generación (entendida como la generación de hijos e hijas de quienes participaron y fueron protagonistas de experiencias traumáticas) con las experiencias familiares que, si bien precedieron a sus nacimientos, fueron transmitidas tan profundamente que “parecen constituirse como memorias de derecho propio”<sup>17</sup> (traducción propia). Hirsch (2008) propone el prefijo *post* como un modo de implicar tanto la distancia como la continuidad respecto al fenómeno y elige *memory*, no desde su literalidad (en tanto esta segunda generación no vivió o no recuerda directamente esos procesos y sus violencias) sino como un modo de resaltar el plano afectivo y corporal de la

---

<sup>17</sup> “Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right.” (Hirsch, 2008, p. 106-107)

memoria dando cuenta de la profundidad de la transmisión intergeneracional a nivel familiar. Si bien esta noción de posmemoria genera miradas críticas y observaciones al aplicarse a las generaciones postdictadura en Argentina<sup>18</sup>, nos interesa este término en tanto, la posmemoria, al no estar mediada por el recuerdo, propone una conexión con el pasado que da lugar a otras formas de acercamiento al pasado histórico, acorde iremos desarrollando a lo largo de este trabajo.

En este sentido, Giunta (2014) vincula las acciones de H.I.J.O.S con la noción de *postmemory* y propone una comprensión más amplia del término que nos permite considerar cómo las creaciones y prácticas artísticas “activan esa memoria de segunda generación en un sentido social expandido” (p. 23). Según Giunta (2014, p. 22 basado en Lacapra, 2001), la distancia generacional, respecto al momento de los hechos, habilita abordajes desde una perspectiva crítica sobre acontecimientos que resultan imposibles de representar. Se parte así de la hipótesis de que los medios y prácticas artísticas contemporáneas son buenos aliados para proponer perspectivas críticas y nuevas creaciones de sentido en relación al pasado dictatorial, en tanto sus activaciones memoriales son más amplias y complejas, no se limitan a lo discursivo y/o representativo en un sentido mimético e incluso se alejan de las representaciones metafóricas para apoyarse en la experiencia.

Dando cuenta de esta complejidad y nueva perspectiva, Amado (2008) describe la producción audiovisual de hijos e hijas de detenidos desaparecidos como “episódicas, fragmentarias, a menudo vueltas sobre sí mismas, literalmente enlazadas con un pasado al que mitifican, a pesar de que simultáneamente lo acosen y desafíen desde convicciones que no explicitan” (p. 31). En este trabajo, la investigación de Amado (2008) sobre las producciones visuales y fílmicas en torno al pasado reciente, dirigidas por mujeres cineastas y estrenadas a principios

---

<sup>18</sup> Pérez (2021, p. 183-185) discute y recopila discusiones y adaptaciones de la noción de postmemoria propuesta por Hirsch (2008) aplicada al caso argentino. En esta investigación no profundizaremos en ello pero sí tomaremos algunos aspectos y desvíos de esta noción de posmemoria que nos parecen relevantes para nuestro análisis.

de los dos mil<sup>19</sup>, observa que la presencia del pasado no es con la intención de realizar una reconstrucción fidedigna de lo que pasó sino que aparece como la “fuente donde consolidar lazos de filiación” (p. 31). En estos trabajos, los materiales documentales dan cuenta de la existencia de un pasado que estos jóvenes casi desconocen, al tiempo que son material de partida para una creación en la que conviven imaginarios y fantasías sobre el pasado familiar.

El ensayo fotográfico *Arqueología de la ausencia* (1999-2002) de Lucila Quieto<sup>20</sup> propone mirar desde el presente al pasado reuniendo en una misma e imposible imagen a padres detenidos-desaparecidos con sus hijos o hijas. Este montaje fotográfico comienza con un trabajo que Quieto realiza consigo misma y fotografías de su padre secuestrado cinco meses antes de su nacimiento. A pedido de otras hijas e hijos de desaparecidos, integrantes del colectivo H.I.J.O.S al cual Quieto también pertenece, se abre una convocatoria y su práctica artística se realiza durante dos años abarcando un total de trece historias. El registro personal se transforma en un “registro social” implicando una creación colaborativa entre la artista y los hijos e hijas fotografiados. Se establece así un diálogo en tanto los hijos e hijas de desaparecidos definen junto con Lucila Quieto, la elección de la fotografía del padre desaparecido, la elección del gesto, el modo y lugar de encuentro, el encuadre, la perspectiva, participando de esta manera en la composición fotográfica en su conjunto (Giunta, 2014, p. 11).

Amado (2008, p. 152) observa el modo artesanal con el cual Quieto presenta las fotografías, con diferentes escalas, dejando al descubierto roturas y dobleces de las viejas fotografías de padres y madres desaparecidos. Lejos de generar una idea falsa de un encuentro que no existió, se deja entrever y se hace alusión al pasaje del tiempo y las fracturas que provoca. La imagen fantasmagórica que se produce se presenta como “la cita de la hija a la cual el padre no llegó” (Amado, 2008, p. 152) en una temporalidad imposible de definir.

---

<sup>19</sup> *Arqueología de la ausencia* (1999-2000) de Lucila Quieto, *Papá Iván* (2000) de María Inés Roque, *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, *Encontrando a Víctor* (2004) de Natalia Bruschstein, *El tiempo y la sangre* (2003) de Alejandra Almiron y *La Matanza* (2005) de María Giuffrè.

<sup>20</sup> Lucila Quieto (1977, Buenos Aires) es fotógrafa e hija de Carlos Quieto, secuestrado en 1976 durante la última dictadura militar.

El dispositivo artístico reúne pasado y presente, da cuenta del vínculo afectivo y de la presencia del pasado en esta generación de hijos al tiempo que implica poner el cuerpo y tomar decisiones en torno a las formas de hacer pública y poner en práctica memorias dictatoriales.

Este procedimiento, de intervención de materiales documentales del pasado para generar situaciones ficticias de encuentros anacrónicos, puede verse también en otras producciones audiovisuales de hijos de detenidos desaparecidos. En la escena de la película *M* (2007), Nicolás Prividera<sup>21</sup> proyecta fotos de su madre y posa delante de la proyección superponiendo su sombra a la imagen. Ambas producciones ejemplifican procedimientos recurrentes en las producciones de memoria de esta generación y dan cuenta de cómo estas poéticas de la posmemoria proponen yuxtaposiciones de elementos del pasado y del presente creando imágenes anacrónicas y fragmentadas, atravesadas por fantasías y fantasmas. A diferencia del rol que tienen las fotografías de los desaparecidos en la acciones de Madres, la fotografía se presenta en muchas de estas producciones artísticas como material documental que, si bien prueba la existencia del pasado y su vínculo filial, es también material de partida para la creación de nuevas imágenes que integran las fisuras del pasado en el presente, que crean encuentros familiares intergeneracionales ficticios e imposibles.

### 1.1.3 De lo filial a lo fraterno

La figura del detenido-desaparecido indudablemente es central en la memoria dictatorial argentina y es factible considerar que los cambios en su representación dan cuenta de diferentes abordajes y formas de relacionamiento con ese pasado histórico<sup>22</sup>. Gatti (2006) considera a esta figura como “una

---

<sup>21</sup> Nicolás Prividera (1970, Buenos Aires) es cineasta y licenciado en ciencias de la comunicación. La película *M* es un documental de la búsqueda que realiza Nicolás Prividera para saber lo que sucedió con su madre, Marta Sierra, secuestrada en 1976 durante la última dictadura militar argentina.

<sup>22</sup> En relación a la representación teatral de la desaparición de personas, Pérez (2021) desarrolla una investigación a partir del análisis de textos dramáticos llevados a escena entre el 2001 y 2015 desde una perspectiva de la desaparición como “biopolítica de producción de espectros”. Su abordaje da cuenta de la intrínseca relación entre lo biográfico y lo político, en tanto permite

catástrofe para la identidad y el lenguaje” y propone dos narrativas en relación a su representación. Por un lado, la “narrativa de lo invisible” se orienta a hacer visible lo oculto y romper el silencio buscando reivindicar y dar voz a las víctimas, al tiempo que valora y enaltece su compromiso político. Por otro lado, la “narrativa del vacío” no busca llenar ese vacío que deja la figura del detenido-desaparecido, sino dar cuenta de la imposibilidad de representarlo; asume este vacío como indecible y, paradójicamente, habitable. Esta “narrativa del vacío” presenta así las fracturas que implica vivir con las ausencias e indaga sobre las estrategias implicadas en ello (p. 27-38). La película *Los Rubios* de Albertina Carri, estrenada en 2003, es mencionada por Gatti (2006) como ejemplo de esta segunda narrativa que se presenta como otra forma de narrar la desaparición desde una “identidad construida en ausencia” (p. 34).

En esta película, su directora y guionista, Albertina Carri indaga sobre sus memorias infantiles y sobre el secuestro y la desaparición de sus padres durante la dictadura. Esta indagación se presenta de un modo particular, en tanto la figura de sus padres sólo aparece representada por muñecos *Playmobil*, por fotografías recortadas que no alcanzamos a ver, por testimonios de sus compañeros de militancia que se presentan anónimos, fragmentados e incluso, silenciados. Esto da cuenta de que la búsqueda de Albertina Carri no consiste en reconstruir la historia de sus padres sino que se centra en su propia búsqueda identitaria, una identidad que se construye habitando las ausencias.

*Los rubios* propone así un modo documental que más que buscar información abre preguntas y visita lugares sin esperar respuestas certeras, la búsqueda es así una oportunidad de desvío y de reinención del pasado (las pelucas rubias), una formas de poder ver, y decir, y sentir (la canción de Charly García<sup>23</sup>), una forma de reinventarse a sí misma en un andar juntos (con el equipo de realización de la película) hacia un horizonte en una mañana en el campo de su

---

pensar la desaparición de personas como una operación política orientada a “producir terror y parálisis” y a “transformar en sentido regresivo la estructura socioeconómica argentina” (p.15). Esto nos permite comprender muchas de las tensiones que se generan entre lo personal y lo político.

<sup>23</sup> [Influencia](#)

infancia (imagen final de la película). Aspectos documentales de esta película, como el recorrido por lugares significativos (el campo dónde vivió Albertina su infancia, la casa en la villa dónde vivían y fueron secuestrados sus padres, el lugar donde permanecieron detenidos) o la recolección de testimonios (vecinos de la villa, amigos de las militancias de sus padres) dialogan con una reflexión introspectiva de Albertina Carri sobre sus mecanismos de memoria, dando lugar a preguntas cómo “¿cuánto hay de preservación y cuánto de capricho en el intento de recordar a los muertos?” (frase textual extraída de la película).

Su recepción generó varias reflexiones en torno a en qué medida los abordajes subjetivos que presentan las producciones artísticas de las generaciones nacidas en dictadura son capaces de aportar a la construcción de relatos sociales sobre el pasado dictatorial (Sarlo, 2010). Estas producciones se presentan además en un momento en el cual en Argentina se comienza a gestar la reconstrucción de los lazos sociales, luego de la crisis del 2001-2002, y a desarrollar políticas estatales orientadas a la elaboración social del trauma dictatorial. *Los rubios* es tomada por Sarlo (2010) como ejemplo de este giro subjetivo y del auge testimonial en la producción de memoria sobre el pasado dictatorial. El distanciamiento de las ideas políticas que llevaron a los padres de Albertina Carri a su muerte para centrarse en las experiencias infantiles de Albertina Carri a partir de su ausencia (p. 148-149), es cuestionado por Sarlo (2010) quien observa que dicha subjetividad no es representativa de una generación en tanto difiere de otros testimonios de hijos de desaparecidos. Sarlo (2010) propone que “no hay entonces una “posmemoria”, sino formas de la memoria que no pueden ser atribuidas directamente a una división sencilla entre memoria de quienes vivieron los hechos y memoria de quienes son sus hijos” (p. 157).

Sin embargo, en este primer momento de irrupción de esta generación, incluso desde la diversidad de subjetividades, resultan recurrentes los conflictos y las disputas entre las distintas generaciones por la apropiación y participación en las construcciones de memorias en torno al pasado dictatorial argentino. Ejemplo de ello es la escena en la cual el equipo de filmación de *Los rubios* lee y comenta

la carta recibida desde el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) en la cual se les niega el apoyo económico para la realización de la película. El INCAA considera que los padres de Albertina Carri fueron “dos intelectuales comprometidos de los ’70” y que, por tanto, la película debería tener un mayor rigor documental, sin que “el conflicto de ficcionar la propia experiencia” pueda “nublar la interpretación de los hechos lacerantes” (fragmentos textuales de la carta leída en la película). La conversación del equipo de realización en torno a esta carta que aparece en la película reafirma la elección de su impronta en lo que parece anticiparse a las posteriores críticas que recibiría dicha película.

Por otra parte, resulta interesante para nuestra investigación el doble carácter documental que presenta esta película en tanto no sólo trabaja con testimonios y visita lugares que documentan el secuestro y desaparición de los padres de Albertina Carri, sino que también documenta su propia realización revelando su artificio. La película empieza y termina en el campo donde Albertina vivió su infancia luego del secuestro de sus padres, campo que se presenta como “el lugar de la fantasía o donde empieza la memoria” (frase extraída de la película). En una de sus múltiples lecturas, su trama puede describirse como un grupo de detectives, periodistas, cineastas, que emprende un recorrido por diferentes lugares de la ciudad relacionados al secuestro y desaparición de los padres de Albertina Carri. Sin embargo, resulta paradójico que si bien Albertina Carri integra este equipo de realización y participa de esta búsqueda como directora y guionista de su película, su figura es reemplazada por la actriz Analía Couceyro (ambas de iniciales AC) quien ocupa su lugar y la interpreta a partir de su guión.

Según Amado (2008) este desplazamiento del decir crea un “yo autorretratado que se desdobra al mostrar todo el dispositivo de puesta en escena como matriz duplicada de un real irreductible de mostrar” (p. 164). En esta “autoría diseminada” (p. 167), aparece representada la “doble identidad” que Amado (2008) atribuye a muchas de las poéticas de los hijos, según lo siguiente:

Una doble identidad: una implícita, la identidad de huérfanos, o de herederos de padres que se inscribieron con su muerte en la historia; otra, la identidad de cineastas o autores, con la que se muestran a sí mismos en la imagen y en el relato como mediadores de lo narrado. (p. 150)

De esta manera, el mecanismo de documentar la realización de la película y de incluir aspectos propios de la ficción (como que Analía Couceyro se presente como Albertina Carri) genera una hibridación entre lo documental y lo ficcional, análoga a este doble carácter de lo identitario al que refiere Amado (2008) entre lo biográfico y lo autoral. Por otra parte, la película *Los rubios* es analizada por Blejmar (2016) como parte del corpus de lo que denomina “*playful memories*”, del cual también es parte *Mi vida después*, producciones artísticas surgidas en Argentina a partir de los dos mil en torno a las memorias y el pasado dictatorial que se caracterizan por el uso de la autoficción, el humor y lo lúdico.

En el caso de *Los rubios* este aspecto lúdico y ficcional se presenta también en relación a qué información se prioriza frente a otra, en tanto, mientras los testimonios de los amigos militantes de los padres de Albertina Carri son prácticamente ignorados en la película, la declaración de una vecina de la villa, en la que vivían Albertina junto a sus padres antes del secuestro, en la que hace mención a que en la familia Carri “eran todos rubios” (información que no se condice en absoluto con la realidad) es tomada como *leitmotiv* de la película, no sólo debido a su nombre sino también al valor simbólico que adquieren las pelucas rubias en la escena final como “mascarada de una filiación”, “certificación de una alianza” que “funda una comunidad fraterna integrada por el miniequipo de rodaje” en reemplazo de la familia (Amado 2008, p. 169).

Tanto en el caso de *Los rubios* de Albertina Carri como en *Arqueología de la ausencia* de Lucila Prieto, sus experiencias subjetivas se tornan colectivas a través de la práctica artística. En el caso de Lucila Prieto, esto acontece mediante la reproducción del dispositivo entre otros jóvenes, también hijos de padres desaparecidos, como forma de integrar los fantasmas del pasado al presente. En el caso de *Los rubios* esto se desarrolla al lograr reconstruir y reinventar, junto a

otros jóvenes de su generación, sus memorias infantiles y su relato familiar. En ambos casos, estas formas de colectivización se presentan como ejemplos de lo que Hirsch (2019) llama “posmemoria afiliativa” en tanto “estructura de transmisión intergeneracional y transgeneracional de conocimientos traumáticos y transformadores y de experiencias encarnadas, posmemoria que se caracteriza por la psicología posconflicto y la interacción social” (p. 173, traducción propia)<sup>24</sup>. De esta manera, estas dos producciones artísticas dan cuenta del pasaje entre los procesos de transmisión de memoria intergeneracional en el ámbito familiar, a la transmisión de memorias a través de la práctica artística, siendo así antecedentes relevantes para el estudio de los procedimientos escénicos que Lola Arias desarrolla en *Mi vida después* como forma de preguntarse cómo el pasado dictatorial afectó y afecta a su generación.

#### 1.1.4 De la primera a la segunda generación posdictadura

Al orientar nuestro estudio a un plano generacional, emergen preguntas sobre cómo se vinculan lo estético, lo histórico y lo político en las producciones artísticas de los jóvenes de las generaciones postdictadura y sobre qué entendemos por generación. En el campo de los estudios literarios, desde una perspectiva orientada a la idea de generación como forma de referir a un grupo de artistas referentes para su tiempo<sup>25</sup>, Drucaroff (2016) propone que existen dos “generaciones postdictadura” haciendo referencia al “trauma nacional, generacionalmente compartido, que puede leerse en procedimientos y temáticas de las obras y remite, no necesariamente de forma explícita ni necesariamente desde los contenidos, a los efectos de un hecho histórico concreto: la dictadura militar” (p. 24). El análisis que realiza Drucaroff (2011) permite conectar la persistencia de las violencias vividas durante la dictadura, con dimensiones estéticas de las narrativas de los jóvenes de las generaciones posdictadura

---

<sup>24</sup> “As a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic, trans-formative knowledge and embodied experience, postmemory characterizes post-conflict psychology and social interaction” (Hirsch, 2019, p.173)

<sup>25</sup> En el artículo ¿Qué cambió y que continuó en la narrativa argentina desde Los prisioneros de la torre?, Drucaroff (2016, p 23-24) hace una síntesis de qué considera por generación y da algunas referencias sobre el marco teórico que utilizó proponer las dos generaciones postdictadura en Prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura (Drucaroff, 2011).

producidas en un contexto global de fin de siglo marcado por el desencanto político y la desesperanza.

La ubicación temporal de estas dos generaciones posdictadura (primera y segunda) a las que refiere Drucaroff (2011) tiene que ver con cuándo nacieron estos escritores (los sesenta y los setenta), pero fundamentalmente se basa en cuando comienzan a publicar, entendiendo que el contexto político de los noventa (correspondiente a las publicaciones de la primera generación) difiere significativamente del que se inicia a partir de los dos mil cuando comienza a publicar la que presenta como “segunda generación posdictadura”. Su análisis concluye que hay aspectos estéticos, como ser sus “manchas temáticas”, procedimientos y entonaciones, que dan cuenta de la posdictadura como fenómeno generacional que refleja sensibilidades, construcciones identitarias y concepciones del mundo propias de los jóvenes de cada uno de estos dos períodos de la postdictadura argentina. La “primera generación postdictadura” (aquella que publica en los noventa) carga con el peso de 30.000 desaparecidos cuyos secuestros y desapariciones están aún impunes. En sus narrativas aparecen “manchas temáticas” como los “muertos que deambulan entre los muertos y vivos que parecen vivir como muertos” (p. 300) o como los “imaginarios filicidas” atribuidos al “sé de modo tal que no seas” en el cual los jóvenes reciben el mandato de sus padres de ser rebeldes anulando así la posibilidad de serlo (p. 336). El pasado persiste en “un presente derrotado y sin raíces, un desierto sin historia” (p. 27) dando lugar a entonaciones de carácter socarrón, menos serias, que recurren a la ironía como forma de referirse a sí mismos. Estos “fantasmas insepultos” de otros jóvenes, que antecedieron a esta generación pero que jamás envejecieron, quitan el protagonismo a los jóvenes de esta primera generación posdictadura, quienes viven en una sensación de derrota “sin haber nunca combatido” y conviven con “la impunidad de sus victimarios” “como una carga insoportable sobre los hombros de quienes tienen su edad, pero están vivos” (Drucaroff, 2016, p. 30).

A diferencia de la primera generación, la “segunda generación posdictadura” (en la cual fuera del campo literario se sitúan las artistas mencionadas anteriormente como Lucila Quieto (1977), Albertina Carri (1973) y Lola Arias (1976) y muchos de los artistas a los que haremos referencia) si bien conoció la impunidad, estaba en plena juventud y publicando (estrenando) sus primeras obras cuando el Estado comenzó a hacer justicia. En esta segunda generación, Drucaroff (2016, 2011) observa una mayor orientación hacia la acción, una politización más explícita y una mayor confianza en la legitimidad de sus producciones artísticas. Según su análisis, estas narrativas de la “segunda generación posdictadura” dan continuidad a la “libertad que trajeron los noventa para reír y cuestionar las sólidas certezas y la solemnidad de tiempos anteriores” pero con “el alivio de no tener que cargar, al menos en soledad, con el peso de los muertos”; así, estas narrativas, se orientan al “humor negro” y la “incorrección política”, utilizan la ironía como forma de referir al pasado dictatorial y como “crítica burlona (por izquierda) a ciertos lugares comunes en la reivindicación de la memoria o en la política de Derechos Humanos” (Drucaroff, 2016; p. 32-33).

En este artículo, Drucaroff (2016) plantea la pregunta de si existe una tercer generación posdictadura y analiza ejemplos de publicaciones más recientes entre los que se encuentra *Diario de una princesa montonera, 110 % verdad* de Mariana Eva Pérez publicada como libro en 2012, así como algunas de las obras más recientes de Félix Bruzzonne, publicadas entre 2008 y 2014. Estas piezas se presentan como ejemplos de una “estética políticamente incorrecta” que recién en los últimos años logró “sortear acusaciones de las generaciones anteriores y el desdén de los críticos” (p. 27) que, acorde veíamos anteriormente, atravesaron producciones artísticas anteriores como la película *Los Rubios* estrenada en 2003 (cf. p. 13 de esta tesis), o de la pieza de teatro *Los murmullos*, de Luis Cano, estrenada en 2002 (cf. p. 56-57 de esta tesis).

En *Diario de una princesa montonera, 110% verdad*, Mariana Eva Pérez<sup>26</sup>, hija de detenidos-desaparecidos y estrechamente vinculada a las militancias y las búsquedas de los familiares<sup>27</sup>, presenta su testimonio en una modalidad autoficcional que abre espacio a la ironía sobre sí misma, a través de su alter ego de “princesa montonera” (p. 28), “militonta veinteañera inclaudicable” (p. 33) e integrante de los “hijos” (p. 23), expresión que utiliza en alusión a los hijos de detenidos-desaparecidos que comparten sus militancias y se acompañan en sus experiencias en relación al “temita” (p. 39). Publicado en 2012 este libro da cuenta de los procesos de memoria llevados a cabo en Argentina durante la primera década del dos mil y hace referencia a la participación de los hijos como testigos en los juicios a militares. Sin dejar de documentar la importancia de estos procesos y políticas de memoria en las construcciones identitarias de estos jóvenes, Pérez (2012) da cuenta de la posibilidad de usar el humor y la ironía como forma de referir a procesos de memoria vinculados a hechos dolorosos como la desaparición de sus padres.

En un fragmento de este libro, Mariana Eva Pérez (nacida en 1977, un año después del golpe militar y cuyos padres fueron secuestrados cuando ella tenía quince meses) propone un recorrido cronológico por su vida (o la de su alter ego) que se inicia en la niñez, cuando aún teme con culpa el regreso de sus “nobles padres ausentes”, que transita una adolescencia en la que “lloró su suerte desdichada y odió a los milicos”, que llega a una militancia juvenil donde se enamora y hace amigos, juventud en la cual participa de la identificación de restos, declara en juicios, asiste a homenajes y conoce a Néstor Kirchner, momento del cual tiene una foto “que registra ese preciso instante, donde se miran

---

<sup>26</sup> Mariana Eva Pérez (Buenos Aires, 1977). Licenciada en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires y doctorada en Literatura Románica en la Universidad de Konstanz (Alemania) con una investigación sobre las representaciones de la desaparición en la dramaturgia argentina del período 2001-2015. Sus primeras obras teatrales fueron estrenadas en Teatrolaidentidad y presentadas en Argentina, España, Bélgica, Francia, Bolivia y Escocia. Publicó *Diario de una princesa montonera* (2012) y *El pasado inasequible* (2018).

<sup>27</sup> Mariana Eva Pérez, es hija de detenidos-desaparecidos, sus abuelas fueron fundadores y militantes de Abuelas de la Plaza de Mayo y su hermano Guillermo Rodolfo Fernando Pérez Roisinblit, apropiado durante la dictadura militar, fue identificado y confirmada su filiación entre el 2000 y el 2004. Mariana Eva Pérez fue además militante de H.I.J.O.S.

a los ojos de enamorados. Oh, instante sagrado en la vida de una princesa de la izquierda peronista. Climax de fe en la política, orgasmo de credulidad” (p. 28-29).

El carácter auto-ficcional de este texto también se manifiesta en la utilización de la tercera persona como forma de distanciamiento de lo biográfico y acercamiento a lo ficcional. Por otra parte, es importante mencionar que este libro se conforma por varios de los textos que Mariana Eva Pérez publica en su blog durante los años 2009 y 2018<sup>28</sup>. Este blog se presenta como espacio de intercambio, a través de comentarios, entre jóvenes de su generación dando lugar a una retroalimentación y un diálogo más directo con sus lectores a través de sus publicaciones. Según Blejmar (2013), los comentarios e intercambios que aparecen en este blog, dan cuenta de un proceso de reflexión colectiva sobre los procesos de memoria que incluye las producciones artísticas de los jóvenes de esta generación como espacios de enunciación y debate sobre los procesos de memoria. Esto parece reflejar esa mayor conciencia generacional y legitimación que Drucaroff (2011) atribuye a esta “segunda generación posdictadura”, características que se potencian en la utilización de nuevos medios de comunicación y que permiten otras articulaciones entre lo íntimo y lo público, entre lo personal y lo político.

En su posterior investigación sobre el uso de la parodia, lo lúdico y la autoficción en producciones sobre la memoria dictatorial que emergen a partir del 2003<sup>29</sup>, Blejmar (2016) refiere al uso de la parodia en *Diario de una princesa montonera, 110% verdad*, como una forma de “contestar y subvertir los discursos de memoria que han dominado la esfera pública en la post-dictadura argentina” (traducción propia, p. 76)<sup>30</sup>. La investigación de Blejmar (2016) reúne en su

---

<sup>28</sup> <http://princesamontonera.blogspot.com>

<sup>29</sup> El corpus de artistas que Blejmar (2016) considera está integrado por: Laura Alcoba, Lola Arias, Félix Bruzzzone, Albertina Carri, María Giuffra, Victoria Grigera Dupuy, Mariana Eva Perez, Lucila Quieto and Ernesto Semán, en su gran mayoría son hijos de detenidos-desaparecidos (p. 15).

<sup>30</sup> “Mariana Eva Perez’s blog *Diario de una princesa montonera — 110 % Verdad* uses parody in this sense, to contest and subvert the discourses of memory that have dominated the public sphere in post- dictatorship Argentina” (Blejmar, 2016, p. 76)

corpus varias de producciones artísticas argentinas que surgen a partir de los dos mil (*Mi vida después, Los rubios, Princesa montonera, 110% verdad*, entre varias otras) en lo que presenta como un “giro autoficcional” que problematiza y abre nuevas perspectivas en torno a las construcciones de memorias y los relatos sobre el pasado dictatorial, mediante el uso de lo lúdico, del humor, de la parodia y la ironía. Según Blejmar (2016), esto habilita que los artistas, en su mayoría hijos de desaparecidos, se presenten como “cuerpos creadores”, “reemplazando el espectáculo del victimismo para una memoria más productiva y afectiva” (p. 5, traducción propia)<sup>31</sup> en piezas que son “testimoniales pero no confesionales, ficticias pero no completamente libres de las biografías de su autor, subjetivas pero no indiferentes a la historia y la política” (p. 198, traducción propia)<sup>32</sup>.

Por último, y como cierre a la primera parte de este capítulo, podemos decir que, tanto desde las manifestaciones sociales como desde la producción artística de las diferentes disciplinas, esta segunda generación posdictadura busca su lugar dentro de la escena de la memoria desde una impronta reflexiva pero también lúdica, capaz de burlarse de sí misma y de recurrir al humor como forma de referir a procesos dolorosos de su propia historia. Sus prácticas artísticas toman como punto de partida sus historias de vida, trabajan con lo fantasmagórico, lo fantástico y la autoficción. Configuradas como espacios de colectivización de la memoria, utilizan procedimientos y discursividades comunes a esta generación nacida en dictadura; generación que legitimó sus prácticas artísticas, reivindicando sus memorias infantiles y su abordaje subjetivo, con el consiguiente desarrollo de la capacidad de crear alianzas, diálogos, afiliaciones y complicidades memoriales a través de sus prácticas artísticas.

---

<sup>31</sup> “Ultimately, the use of autofiction, parody and humor, I suggest, allows these artists, especially those who were also young victims of the dictatorship, to present themselves, in the words of Alain Badiou, as “creator bodies” rather than as merely “suffering bodies”, replacing the spectacle of victimhood for a more productive and affective memory” (Blejmar, 2016, p. 5)

<sup>32</sup> “what I have called in this book “the autofictional turn,” illustrated by writing “I’m/plays that are testimonial but not confessional, fictional but not entirely free from the biographies of their author, subjective but not indifferent to history and politics” (Blejmar, 2016, p. 198)

## **1.2 Posibilidades políticas y estéticas de la escena emergente en Argentina**

En la segunda parte de este capítulo nos enfocamos en la escena teatral de la postdictadura argentina en la cual se producen grandes cambios en las formas de hacer y pensar el teatro. Dubatti (2015) analiza al teatro postdictadura argentino, producido entre 1983 y 2013, bajo la idea de “canon de multiplicidad” en tanto es un teatro de elaboración colectiva de un trauma cuya ruptura no se define por antagonismos o enfrentamientos de posicionamientos estéticos y/o políticos, sino por la construcción de lazos en una red que conecta horizontalmente a artistas y colectivos teatrales; esta red da soporte y legitima la proliferación de “micropoéticas” que habilitan lo singular al tiempo que propician el intercambio y la hibridez. Por otra parte, según Dansilio (2017), este “nuevo teatro independiente” surge a partir de una serie de “rupturas estéticas” que dan lugar a nuevas formas de organización y relacionamiento con el público al tiempo que habilitan la apropiación de los actores/actrices de las formas de escritura dramática y de producción de teatralidad. Son estas rupturas las que propician una expansión de la creación artística en la que aparecen otras voces, otros imaginarios, otros cuerpos en la escena.

Estos cambios se conjugan con un deseo de acercamiento a lo real como recuperación de la experiencia cotidiana, como forma de vinculación del teatro con la vida de las personas. En este marco surge el biodrama como práctica teatral y curatorial, asociada a la figura de Vivi Tellas, referente ineludible del teatro posdictadura argentino, testigo y partícipe de estas rupturas y de estas nuevas formas de hacer y pensar el teatro. En su investigación, Brownell (2019) presenta al biodrama como un proyecto biográfico-documental que propone una mirada crítica hacia el lugar del teatro en la cultura contemporánea. En sus conclusiones, observa lo siguiente:

En un contexto de creciente desrealización de la realidad, las estrategias documentales y biográficas permiten erigir algo del orden de lo real como fundamento contingente dentro del acontecimiento teatral, posibilitando

así un diálogo con esa realidad compleja y esquiva que se sabe inaccesible. (Brownell, 2019, p. 397-378)

Estas nuevas formas de acercamiento a lo real se apartan del realismo mimético y de la representación metafórica, proponen otras relaciones entre lo ficcional y lo real, entre lo estético y lo político. En este sentido, Sánchez (2018) nos invita a pensar lo ficcional en las prácticas biográficas y documentales como un marco regulatorio que le confiere autonomía a la creación artística, evitando que lo artístico se disuelva en lo social y pierda su dimensión poética, al tiempo que habilita que el arte no se aísle o se enfoque en problemas y cuestiones que sólo resultan de interés para su disciplina.

Desde esta autonomía, en un contexto de cambios políticos y sociales en Argentina luego de la crisis del 2001-2002, desde los inicios de las políticas de memoria de los gobiernos kirchneristas, el teatro, al igual que otras disciplinas artísticas, propone nuevas formas de reactivación de memorias y revisión del pasado dictatorial. A principios de los dos mil, no sólo surge *Teatro por la identidad* (cf. p. 4 de esta tesis), movimiento que impulsa y alberga a una amplia producción teatral referida al pasado y las memorias dictatoriales, sino que también en espacios sin un vínculo directo con las organizaciones sociales que defienden los derechos humanos, se observa un interés por la memoria y la revisión del pasado dictatorial. Dentro de esta proliferación de piezas teatrales a cargo de los “hijos críticos”, muchas recurren a lo biográfico y a lo documental como modo de vincular relatos íntimos y personales con las macro historias que en la esfera social y política empiezan a entretorse (De la Puente, 2019, p. 23).

En 2002, incluso antes del estreno de la película *Los rubios*, la pieza teatral *Los murmullos* de Luis Cano irrumpe con una nueva perspectiva y con la utilización de procedimientos teatrales que se distancian del realismo mimético y la representación metafórica, provocando controversias en lo que se presenta como un adelanto crítico a la “oficialización de una narrativa militante-humanitaria” (Pérez, 2022, p. 37). Este crecimiento exponencial en las producciones teatrales sobre el pasado reciente da lugar, a finales de la primera

década del dos mil, al “boom de la memoria” del cual *Mi vida después* de Lola Arias es presentada como pieza paradigmática (Verzero, 2020).

En esta segunda parte, nos acercaremos a los cambios que se producen en las formas de hacer y pensar el teatro en la posdictadura argentina, particularmente en las nuevas formas de acercamiento a lo real que se distancian del realismo mimético y la representación metafórica. Esto nos permitirá comprender las nuevas formas de visitar el pasado y reactivar memorias dictatoriales en el teatro contemporáneo, en tanto es un teatro que prioriza la experiencia por sobre la anécdota o el relato lineal, que se enfoca más en la presencia que en la representación (Fischer-Lichte, 201, Féral, 2008) y cuyas “memorias performativas” buscan provocar transformaciones al poner el cuerpo en las memorias (De la Puente, 2019).

#### 1.2.1 Reconfiguración de escena teatral en la posdictadura

Según Dubatti (2015), el teatro de la posdictadura se caracteriza por el auge de “micropoéticas” en un estallido del teatro argentino que amplifica, diversifica y expande las fronteras de lo teatral en lo que llama de “canon de multiplicidad”; mediante intercambios y colaboraciones artísticas horizontales, las producciones teatrales se sitúan “al margen de los grandes discursos de representación” dando lugar a “fenómenos de producción de subjetividad alternativa” que habilitan que cada artista desarrolle su impronta, fenómenos que se presentan como una revisión de la “Época de Oro” del teatro argentino cuyo alcance no es sólo local sino también internacional (p. 11). Asimismo, la investigación de Dansilio (2017) sobre el teatro independiente de Buenos Aires entre 1983 y 2003, da cuenta de esta reconfiguración del campo teatral argentino en la postdictadura y el surgimiento de un nuevo teatro independiente, independencia que se enfoca, no tanto en los modos de relacionamiento con el estado, sino en un sentido estético.

Esta reconfiguración se basa en una serie de “rupturas estéticas” que surgen a partir de intercambios artísticos entre generaciones, entre disciplinas y

entre artistas locales e internacionales en un período en el cual Dansilio (2017) observa tres momentos/formas de ruptura. Un primer momento, entre 1983 y 1989, denominado “teatro de la performance” refiere a un teatro proclive a la experimentación de nuevas formas y formatos escénicos como ser sketches, performances y unipersonales, presentados en discotecas, bares, pequeños teatros o espacios culturales del *under* porteño<sup>33</sup>. Estos formatos de puestas en escena austeras dan lugar a nuevas formas de actuación que cuestionan los métodos clásicos de construcción de personaje y otorgan un particular valor a la improvisación teatral como forma de creación artística (Dansilio, 2017, p. 166-183). Por otra parte, también en los ochenta, en la búsqueda de nuevas formas de relacionamiento con el público y nuevos espacios para lo teatral, La Organización Negra (colectivo teatral integrado por estudiantes de la Escuela Nacional de Arte Dramático) propone performances urbanas que implican “nuevas maneras de mirar, percibir y consumir teatro” que se orientan “en contra de un sistema ligado a leyes de recepción tradicionales” (González, 2015, p. 236). De esta manera, tanto puertas adentro como puertas afuera, se exploran nuevas formas de actuación caracterizadas por la improvisación, por la centralidad de la presencia de los cuerpos en escena, por las acciones físicas y por un relacionamiento directo y frontal con el público que reafirma aspectos materiales y presenciales del acontecimiento teatral.

La segunda etapa propuesta por Dansilio (2017) es presentada como “construcción disruptiva” (p. 209-221) y es caracterizada por nuevas formas de transmisión del conocimiento teatral a través de espacios de formación en los cuales la actuación se posiciona como centro neurálgico de la creación teatral. Estos espacios habilitan intercambios generacionales y expanden el cuestionamiento de las convenciones teatrales a otras dimensiones del teatro afirmando la “autonomía del actor”. Este teatro requiere de directores capaces de trabajar en diálogo con estas nuevas formas de actuación, acorde sucede en

---

<sup>33</sup> Centro Parakultural, Café Einstein, Medio Mundo Varieté, Discoteca Cemento, entre otros. ver López, S (2017), disponible en: [Itinerarios del underground porteño de los 80 : una cartografía cultural de lugares de socialización nocturna y experimentación artística de la Ciudad de Buenos Aires \(1982-1989\) | Repositorio Institucional de la UNSAM](#)

ejemplos paradigmáticos de este período como ser el trabajo del director y docente teatral Ricardo Bartís<sup>34</sup> o del colectivo teatral El Periférico de Objetos<sup>35</sup>. Como última etapa de esta periodización, a mediados de los noventa, Dansilio (2017) presenta al colectivo Caraja-jí<sup>36</sup> como ejemplo de nuevas formas de escritura dramática, colectivas y participativas, que desplazan la idea del texto como punto de partida para la creación artística y contribuyen a la difuminación de los roles de dirección, actuación, dramaturgia, puesta en escena, etc. Se consolida así un nuevo teatro independiente, que se independiza del anterior teatro independiente, cuyo pacto generacional no busca coincidencias o consensos intrageneracionales y su sentido de independencia no refiere a lo institucional y/o estatal, sino a lo estético, lo procedimental y lo discursivo. Este nuevo teatro independiente se orienta hacia la experimentación e investigación buscando afirmar su autonomía artística y su singularidad poética, lo cual habilita nuevas posibilidades para pensar el lugar de lo político en sus prácticas. (Dansilio, 2017, p. 356-361)

La directora y curadora teatral Vivi Tellas (Buenos Aires, 1955) es testigo, partícipe y propulsora de estas rupturas estéticas en las cuales aparecen nuevas formas de actuación, dirección y escritura dramática, así como nuevos modos de relacionamiento con las instituciones públicas. A inicios de los años ochenta, Tellas participa como performer en la escena del under porteño junto al grupo de teatro musical *Las bays biscuits*<sup>37</sup> quienes, combinando elementos teatrales, musicales y visuales, en pequeñas y caseras producciones, proponen situaciones pasajeras y humorísticas en formato de canciones-*sketch* en recitales y festivales. Posteriormente, Tellas debuta como directora teatral con un experimento que

---

<sup>34</sup> Ricardo Bartís es un director y docente teatral argentino, fundador de El Sportivo Teatral, nacido en Buenos Aires en el 1949, Bartís se inicia como actor y sobre mediados de los ochenta comienza a alejarse de la actuación para dirigir y formar actores dando origen al estudio de teatro El Sportivo Teatral. Ricardo Bartís / El Sportivo Teatral - Rumbo Sur

<sup>35</sup> El periférico de objetos estuvo conformado por integrantes del Grupo de titiriteros del Teatro San Martín: Daniel Veronesse, Ana Alvarado, Emilio García Wehbi y Paula Nátoli, quien abandona luego el proyecto.

<sup>36</sup> Cara-jí estuvo integrado por Carmen Arrieta, Alejandro Tantanián, Rafael Sprengelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes e Ignacio Apolo.

<sup>37</sup> Diana Nylon, Viviana Tellas, Fabiana Cantilo, Isabel de Sebastián y Edith Kucher.

llamó *Teatro Malo*<sup>38</sup> (1985-1989). Este proyecto consiste en la puesta en escena de textos dramáticos mal escritos lo cual, según Fuentes (2017) le otorga al texto dramático un carácter de partitura, de-construyendo el realismo de la escena y desplazando la centralidad del texto dramático hacia la performance de los actores. De esta manera, el inicio de su trayectoria está asociado a la osadía y a la invención de nuevas e indisciplinadas formas y lenguajes escénicos, que rompen distancias entre artistas y público, quitándole trascendencia y solemnidad al acontecimiento teatral.

Por otra parte, la figura de Vivi Tellas ejemplifica lo que Dansilio (2017) presenta como porosidad de fronteras entre los diferentes espacios teatrales en los modos de relacionamiento institucional de lo que denomina “nuevo teatro independiente” (Dansilio, 2017 p. 127). Si bien el trabajo de Vivi Tellas se sitúa en los márgenes en términos estéticos, se orienta hacia la experimentación y se desarrolla inicialmente dentro de la movida del under porteño, también es directora de importantes espacios institucionales dando cuenta de su “doble inserción en el campo teatral” (Brownell, 2019, p. 95). Su trabajo de creación y dirección del Centro de Experimentación Teatral (CET) en el Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires (1990-2000) y su dirección del Teatro Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires (2001-2008 y 2016 al 2022) muestran su “inclinación hacia el desarrollo de una actividad artística más allá de la propia obra” (Brownell, 2019, p. 96) acorde da cuenta la expansión que luego tendrá lo que actualmente se conoce como biodrama. Asimismo, estos espacios propician el desarrollo de un teatro basado en la experimentación, la investigación y el intercambio entre artistas de diferentes generaciones.

De esta manera, esta re-configuración del teatro posdictadura argentino da lugar a procesos participativos en los cuales la creación artística se aleja del teatro de repertorio para enfocarse en procesos de creación colectiva. Los actores y

---

<sup>38</sup> *Teatro Malo* consistió en una trilogía de textos mal escritos y encontrados por azar en una biblioteca cuyo autor, desconocido en el medio, se llamaba Orfeo Andrade. Las presentaciones de las puestas en escena se realizaron en el Centro Parakultural, en Cemento, en el Teatro Santa María, en el Goethe Institut y en el Centro Cultural Recoleta

actrices afirman su voz en escena e incluso participan en la creación dramática, al tiempo que el relato escénico adquiere un carácter subjetivo en continuidad con el teatro autobiográfico de los 80 y 90 (Trastoy, 2002). En escena aparecen otras voces y temáticas, más distantes del medio teatral, habilitando así la irrupción de la memoria en un teatro cuyas prácticas reivindican el valor de lo subjetivo y lo cotidiano otorgando valor así a lo micropolítico. A su vez, el carácter experiencial y procesual hacia el cual se orienta el teatro posdictadura argentino, conlleva a que lo histórico se presente asociado a las memorias y se aleje así de los grandes discursos y de los modos homogéneos de representación. Por el contrario, esta nueva forma de politicidad en el teatro, afirma las experiencias singulares, abre espacio a las preguntas e incertezas, se orienta a la generación de nuevos lazos de solidaridad y afecto.

#### 1.2.2 De la información a la pregunta en el teatro documental

En este contexto de la posdictadura argentina, el biodrama se propone como una forma de acercamiento a lo real que conjuga el teatro con la vida de las personas al otorgarles valor y visibilidad, al hacer públicas historias de vida de personas comunes, al articular lo íntimo y lo público. Brownell (2019) presenta al biodrama dentro del teatro de lo real, como una “forma de acercamiento a un real utópico”, un real que se transforma y por tanto, se aleja a medida que nos acercamos. Su investigación define a lo que hoy entendemos por biodrama como “un proyecto destinado a promover la exploración de una biografía como material escénico, con atención especial a las vidas de nuestros contemporáneos” (p. 314) y menciona a dos piezas como antecedentes del biodrama: *El precio de un brazo derecho. Una investigación sobre el trabajo* (2000), dirigida por Vivi Tellas y *Museo Miguel Angel Boezio* (1998) de Federico León, creada y estrenada en el marco del *Proyecto Museos* (1995-2000) desarrollado en el Centro Cultural Rojas con curaduría de Vivi Tellas (p. 173).

En cada una de estas piezas aparece una estrecha y particular relación entre lo documental y lo biográfico. A partir de las experiencias personales de los

actores, narradas en primera persona y en dirección al público, *El precio de un brazo derecho*. Una investigación sobre el trabajo aborda problemas vinculados a la precarización laboral mediante un tipo de actuación testimonial que luego caracterizaría a lo que hoy conocemos como biodrama. Durante la pieza, estrenada un año antes del estallido de la crisis en 2001 en Argentina, un albañil construye la escenografía dando cuenta de lo real no sólo como documento de una realidad social que se vive en ese momento sino también como una irrupción que nos acerca al aquí y ahora del acontecimiento escénico. Esta acción no sólo da cuenta del aspecto material del acontecimiento escénico sino que también visibiliza a otros cuerpos y presencias en escena.

En *Miguel Angel Boezzio*, Federico León pone en escena a un ex-combatiente de la Guerra de las Malvinas y ex-actor como forma de acercamiento a un asunto de interés social y político desde las memorias y el material de archivo personal. En un tono coloquial y relajado, un ex-combatiente narra anécdotas y microhistorias sobre este conocido episodio de la historia argentina al tiempo que comparte otros aspectos de lo que pasó en su vida después de las Malvinas. El análisis que realiza Brownell (2019, p.146) sobre *El precio de un brazo derecho* releva tres dimensiones de lo documental que también parecen estar presentes en *Miguel Angel Boezzio* y que son recurrentes en el teatro documental contemporáneo: 1- el componente biográfico, 2- los materiales ya-hechos como punto de partida para la puesta en escena y 3- la realización de acciones concretas, como la construcción de parte de la escenografía realizada durante la obra.

*El precio de un brazo derecho* se presenta como antecedente directo del trabajo de dirección y dramaturgia teatral de Vivi Tellas que luego se presenta con el nombre de *Archivos*<sup>39</sup>, el cual junto al proyecto curatorial *Ciclo Biodrama. Sobre la vida de las personas* (2002 al 2008) se presentan como “manifestaciones

---

<sup>39</sup> El Proyecto Archivos reúne las piezas *Tres filósofos con Bigote* (estrenada en 2004, remontada en 2008 como parte de este proyecto), *Cozarinsky y su médico* (2005), *Escuela de Conducción* (2006), *Disc Jockey* (2008), *Mujeres Guía* (2008), todas ellas con dirección y dramaturgia de Vivi Tellas.

fundacionales” de lo que hoy conocemos como biodrama<sup>40</sup> (Brownell, 2019, p.177). Durante su investigación, Brownell (2013) propone que el *Proyecto Archivos* de Vivi Tellas puede ser considerado como representante de un teatro documental contemporáneo el cual, al igual que el teatro documental canónico representado por *La investigación* (1965) de Peter Weiss, encuentra algunas continuidades con el realismo en el arte, representado por pintores y escritores europeos del Siglo XIX. Brownell (2013) plantea que existen filiaciones realistas en la “vocación por acercarse a aquello que entienden como real”, siendo las bases epistemológicas, o sea, lo que se entiende por realidad, lo que difiere entre el realismo en el arte, el teatro documental canónico y el teatro documental contemporáneo. Ambos, el teatro documental canónico y el teatro documental contemporáneo comparten que “la clave para construcción de sus obras está allá afuera, es una materia preexistente que luego ellos intervienen a partir de sus estrategias de creación artística” (Brownell, 2019, p. 368). Sin embargo, estos teatros documentales a diferencia del realismo, no imitan ese material externo a la pieza, sino que lo introducen en ella. Mediante el abordaje de situaciones particulares y concretas, utilizando documentos, situaciones y testimonios específicos, ambos teatros documentales dan cuenta de su “reticencia a la universalización” (Brownell, 2019, p. 371), al tiempo que logran hacer vibrar “el horror, la belleza, el humor de una realidad más amplia” (p. 372). O sea, tanto el teatro documental de los sesenta como el teatro documental contemporáneo presentan continuidades con el realismo en su intento de acercarse a lo real, pero no es a través de la imitación o de la universalización que se busca ese acercamiento sino a través de casos y situaciones específicas y singulares, capaces de empatizar y conmover.

Por otra parte, la diferencia entre el teatro documental canónico y el contemporáneo que observa Brownell (2013) radica en que mientras en los sesenta la realidad se presenta “como algo cognoscible, plausible de ser aprehendido de alguna manera por la forma artística” en el teatro documental

---

<sup>40</sup> A los efectos de su análisis, Brownell (2019) lo llama como MACRO PROYECTO BIODRAMA.

contemporáneo, conocido como teatro de lo real, la realidad se presenta como algo inasible, como una construcción, imposible de alcanzar y completar en su totalidad. En ese sentido, considerando una definición mínima de teatro documental como la “re-elaboración escénica a partir de documentos”, Brownell (2019) observa que mientras el modelo canónico se orienta hacia un “teatro de información”, el nuevo teatro documental se desplaza hacia un “teatro de interrogación” en el cual el material documental es usado de un modo crítico, muchas veces, lúdico, “incorporando procedimientos que tienden a poner en juego su materialidad (no sólo la información que portan), y frecuentemente, también a intervenirlo y a reflexionar sobre su proceso de construcción” (p. 191). Este aspecto del teatro documental contemporáneo será fundamental para el análisis de los procedimientos utilizados en el abordaje de las memorias dictatoriales de las piezas que conforman nuestro corpus, acorde desarrollaremos en los siguientes capítulos.

### 1.2.3 Lo ficcional como procedimiento

Reflexionar sobre el carácter ficcional de un teatro que busca acercarse a lo real puede sonar paradójico. Sin embargo, tanto quienes escriben sobre el biodrama (Cornago, 2005; Brownell, 2019; Urraco, 2012; 2016, entre otros), como quienes estudian la “irrupción de lo real”<sup>41</sup> en la escena teatral contemporánea (Sánchez, 2012), coinciden en que estas prácticas no buscan acercarse a lo real renegando o apartándose de la ficción, sino tensionando las relaciones entre lo ficcional y lo real, invitándonos a resignificar estos términos sin contraponerlos. Las nuevas conceptualizaciones de lo que entendemos por real o de lo que produce un efecto de realidad (en el primer capítulo de su tesis Brownell (2019) realiza un exhaustivo relevamiento sobre diferentes abordajes y

---

<sup>41</sup> Si bien hay muchos trabajos que conceptualizan el teatro de lo real, en esta investigación consideraremos específicamente su asociación con la idea de “irrupción de lo real” propuesta por Sánchez (2012). Si bien en la selección de obras con las que Sánchez (2012) basa esta conceptualización no aparecen casi obras argentinas, éstas sí refieren a obras latinoamericanas y/o españolas que entendemos más próximas al corpus de obras que utilizan otros investigadores del teatro de lo real. Es posible recorrer diferentes concepciones sobre lo real en las artes escénicas en el primer capítulo del trabajo que realiza Brownell (2019) vinculado a su investigación sobre el biodrama (pp. 25-117).

conceptualizaciones de lo real en la escena) provocan un desborde en los límites entre qué es y qué no es ficción, e invitan a repensar el lugar que ocupa la ficción (o lo ficcional) en un teatro que busca acercarse, o en el cual irrumpe, lo real.

En su análisis sobre las primeras piezas teatrales que conformaron la programación del Ciclo Biodrama, Cornago (2005) observa una “variedad de maneras de confrontar el teatro con la realidad, la escena con la vida, el personaje con la persona” (p. 7). Paradójicamente, entiende esto como un énfasis en la “naturaleza ficticia de lo teatral” (p. 12) proponiendo que lo que se produce es una reciprocidad de efectos: el del mirar la realidad desde el lente del teatro pero también, el del comportamiento del teatro en relación a la irrupción de lo real. Por otra parte, el recorrido que realiza Brownell (2019) por las quince obras que integran el *Ciclo Biodrama. Sobre la vida de las personas* le permite identificar diferentes maneras de integrar el trabajo a partir de las historias de vida de personas contemporáneas (consigna del Ciclo que propone Vivi Tellas) a los procesos de creación y a las puesta en escena. En estas diferentes maneras de relacionarse con dicha consigna curatorial, aparecen distintas formas de articular lo ficcional y lo real en el acontecimiento teatral al proponer también distintas formas de abordar lo biográfico en escena.

Dentro de esta programación, las piezas que Brownell (2019) presenta como “nuevas prácticas documentales” son las siguientes: *Los ocho de julio* (2002) de Beatriz Catani<sup>42</sup> y Mariano Pensotti<sup>43</sup>, *Sentate* (2003) de Stefan Kaegi<sup>44</sup>, *Archivos* (2008) de Vivi Tellas y *Mi vida después* (2009) de Lola Arias. Brownell (2019) atribuye a estas piezas un “menor grado de ficcionalidad” en tanto entiende

---

<sup>42</sup> Beatriz Catani (Argentina, 1955) Dramaturga, directora y docente teatral. Comienza a trabajar como actriz, dramaturga y directora en los noventa y sus primeras piezas ya son reconocidas internacionalmente.

<sup>43</sup> Mariano Pensotti (Argentina, 1973) Autor y director de teatro, formado también en cine y artes visuales. Sus obras son presentadas en festivales internacionales en diferentes ciudades del mundo, ha sido apoyado por importantes becas y reconocido con premios. <http://marianopensotti.com>

<sup>44</sup> Stefan Kaegi (Suiza, 1972). Director teatral integrante y fundador de Rimini Protokoll, colectivo teatral que trabaja a partir de proyectos en que crean situaciones en lugares específicos buscando amalgamar el público con la situación creada diluyendo los límites entre la ficción y lo real. En su trabajo, al igual que muchos biodramas, integra a lo que llaman de “especialistas”, personas no formadas actoralmente que actúan de sí mismas. <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/>

que no representan historias ficcionales creadas a partir de las historias de vida de personas contemporáneas, sino que presentan a las personas en sí mismas, siendo sus cuerpos y sus historias de vida los materiales constitutivos del acontecimiento teatral. Estas piezas se presentan además como configuraciones que, si bien dan cuenta de un proceso de creación, no son su resultado o tesis final, sino que dejan margen a lo impredecible, mantienen activos sus procedimientos como parte del material escénico.

Acorde sucede con la película *Los rubios* (cf. pp. 12-16 de esta tesis), *Los 8 de julio (Ensayo sobre registros del paso del tiempo)* propone también un doble sentido del teatro documental, en tanto es una pieza que, si bien utiliza documentos preexistentes, también genera documentos durante su proceso de creación. El proceso de creación de la pieza parte de la convocatoria a dos personas que lo que tienen en común es haber nacido el mismo día que Alfredo Martín, actor profesional y psiquiatra participante de la pieza. A través de dicha convocatoria se integran al elenco de la pieza, Silvio Francini, piloto de abordo y pintor, y María Rosa, quien en ese momento está embarazada. A lo largo del proceso de creación, cada integrante tiene una tarea que documenta el pasaje del tiempo en las historias de vida de estas tres personas: Alfredo filma a María Rosa, quien a su vez le pide a personas que la fotografíen en la calle, mientras que Silvio pinta el mismo árbol durante seis meses. En la presentación escénica, Alfredo narra su experiencia (filmar a María Rosa) y presenta sus registros, al tiempo que da cuenta de los problemas que tuvo para articular esta tarea asignada como parte del proceso de creación con su vida cotidiana, María Rosa no está en escena pero sí participa a través de una llamada telefónica en la que se habilita que el público le haga preguntas y Silvio, que tampoco está en escena, es representado por Alicia, su esposa.

Estos diferentes niveles de presencia de los protagonistas dan lugar a un juego de delegaciones y superposiciones de espacios que problematizan la documentación del pasaje del tiempo que se propone la pieza. De esta manera, el carácter procesual, la participación del público en la construcción de la trama, el

juego con los diferentes modos de registro del pasaje del tiempo (fotografía, audiovisual y dibujos) y el entramado de diferentes niveles de representación y presencia, se presentan como un real del cual sólo quedan rastros, un real que es inasible, aquello impredecible que se nos escapa a toda forma de aprehensión. Es a través de este aspecto lúdico, de estas reglas del juego que relacionan los diferentes componentes que se construye la trama teatral, una trama abierta a lo imprevisto y a lo que sucede puertas afuera del teatro. Por último, la materialidad de los cuerpos en escena así como la inclusión de personas no profesionales en este entramado, realza el carácter presencial del encuentro teatral en el cual hay que resolver en el momento qué hacer, qué decir, qué sugerir.

Por otra parte, en el caso de *Sentate, un zoostituto* de Stefan Kaegi, lo real aparece mediante la presencia de animales en escena junto a sus dueños, lo cual nos ubica en las antípodas de la idea de la obra teatral como algo acabado, como resultado de un proceso, o como tesis que nos muestra algo ensayado a la perfección, guionado y dirigido con meticulosidad y precisión. Por el contrario, la impredecibilidad del comportamiento de los animales le confiere un carácter vivo más próximo a la pregunta que a la respuesta, a la incertidumbre que al control sobre lo que puede suceder en una situación escénica. En este sentido, esta pieza nos permite comprender cómo en el teatro contemporáneo, acorde a lo que desarrolla Lehmann (2017) en relación al teatro posdramático, el artificio escénico ya no está asociado a la construcción de un cosmos ficticio o a la elaboración de una trama dramática verosímil, sino a la creación de procedimientos y situaciones escénicas cuyo devenir, en muchos casos, resulta incierto.

En ese sentido, este teatro de lo real, pone más énfasis en la presencia que en la representación en tanto lo que sucede en escena acontece en presente, se resuelve con lo que hay allí, ni el director ni el dramaturgo tienen el control absoluto de lo que se dice y se hace en escena, son generadores de situaciones teatrales más que guionistas o autores de un trama. El punto de partida siempre es ver qué es lo que hay allí, acorde sucede con *Sentate, un zoostituto* cuyo punto de partida es que la Sala Sarmiento en la que se realiza el *Ciclo Biodrama* está

ubicada dentro del ex Jardín Zoológico de Buenos Aires. Esto se vincula con el trabajo que Stefan Kaegi, director teatral alemán amigo de Vivi Tellas y referente en la formulación del biodrama, desarrolla años después durante su colaboración con Lola Arias en proyectos que se caracterizan por ser *site-specifics* en tanto toman como punto de partida los lugares en dónde se desarrollan (cf. pp. 131-135 de esta tesis).

Por último, en este afán de comprender cómo estas nuevas formas de concebir lo real implica también repensar lo ficcional en la práctica teatral, resulta valiosa la propuesta de Sánchez (2016) en la cual retoma una concepción de lo ficcional propuesta por Ranciere (2009)<sup>45</sup> que desplaza la idea de ficción asociada al fingir, por otra acepción que emparenta lo ficcional al forjar. Esto nos permite enfocarnos en lo ficcional como procedimiento mediante el cual, tanto en la política, como en el arte, como en la generación de conocimiento, es posible forjar “re-agenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos hacer” (Rancière, 2009, pp. 48-49). Sánchez (2016) propone la idea de “marco ficcional” como espacio y forma de autonomía y autorregulación para la creación artística (Sánchez, 2016, p. 179) que le permite mantener su cualidad poética y estética, sin renunciar a la posibilidad de trabajar a partir de lo real o lo documental.

Según Sánchez (2018), luego de querer desprenderse del marco, los artistas descubren su valor, ya no como un aislamiento en su autonomía que clausura sus problemas propios de su disciplina y su lenguaje, sino como una forma de construir coherencia utilizando los medios del arte para forjar nuevos sentidos. Acorde se ejemplifica en las piezas mencionadas anteriores, lo ficcional puede entenderse entonces como lo procedimental, lo ficcional opera en las formas de organización y composición escénica, es lo que permite crear nuevas reglas de juego, tiempos y espacios apartados de lo cotidiano pero también nuevas

---

<sup>45</sup> “En su ensayo sobre Chris Marker, Jacques Ranciere observaba que “ficción” no tiene que ver con similitud y el artificio, pues procede del latín *ingere* que significa “forjar” y no “fingir” “ (Sánchez, 2016, p. 179)

formas de relacionamiento a partir de las cuales es posible forjar nuevos sentidos. Las piezas escénicas son comprendidas como espacios de juego en las cuales se crean situaciones relacionales y procedimientos escénicos a partir de los cuales emerge un entramado, en la cohesión de las partes se forja la coherencia y se habilita la creación de sentidos o narrativas posibles.

#### 1.2.4 Construcciones teatrales sobre el pasado dictatorial

Las nuevas formas de pensar y hacer teatro en la posdictadura argentina se reflejan en las diferentes estrategias que son utilizadas para referir al pasado reciente y a la memoria dictatorial desde la escena teatral. Estas además no son ajenas al contexto social y político en el cual se presentan y significan, particularmente a medida que el teatro se aleja de ser exclusivamente una producción artística asociada al discurso político del dramaturgo o el director y se acerca a un teatro más abierto, factible de ser incluso interpelado por las interpretaciones que suscita. El recorrido que propone Verzero (2020) por las construcciones de memorias sobre el pasado reciente presenta cuatro casos paradigmáticos en diferentes momentos históricos y contextos socio-políticos de la postdictadura argentina, cuyas estrategias dan cuenta de las diferentes formas de lo político en el teatro.

En los primeros años de democracia, cuando aún son pocas las producciones teatrales sobre la historia reciente, Verzero (2020) toma a la obra *Potestad* (1985) en la cual Eduardo Pavlovsky<sup>46</sup> realiza una representación de la figura del represor como un hombre común quién, a medida que transcurre la obra va develando el carácter monstruoso de sus acciones (Pavlovsky, 2002). Esta obra se escribe a pocos años de terminada la dictadura argentina, luego de publicado el libro *Nunca más* de la CONADEP<sup>47</sup> (1984) en el cual se da testimonio de las

---

<sup>46</sup> Eduardo Tato Pavlovsky (1933-2015) fue un psiquiatra, actor, dramaturgo y director argentino de reconocida trayectoria. Se le conoce también asociado al desarrollo del psicodrama en Argentina.

<sup>47</sup> CONADEP, Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas es creada en 1983 por el entonces presidente Raúl Alfonsín con el fin de investigar y recibir declaraciones sobre las violaciones a los derechos humanos durante el período de terrorismo de estado en Argentina. El

desapariciones y violaciones a los derechos humanos durante la dictadura y se recomienda iniciar acciones legales contra los responsables, lo que daría lugar luego al Juicio a las Juntas Militares<sup>48</sup> en 1985. Basándose en conocimientos del psicoanálisis, Pavlovsky encarna muchas veces como actor a los represores buscando presentar la ambigüedad humana y remarcando así, la atrocidad de los hechos apoyados no en una patología personal sino en fenómenos de producción de subjetividad a través de la “institucionalización de la tortura” (Pavlovsky, 2002).

En un segundo momento, a mediados de los noventa, Verzero (2020) sitúa a *Máquina Hamlet* (1995) de El Periférico de objetos, obra que asocia a un “teatro críptico” con intencionalidad apolítica que, sin embargo, repercute de manera significativa asociándose a las violencias vividas en el pasado reciente y abriendo espacio para nuevas formas de pensar lo político en la escena teatral (p. 148). Según Proaño (1999), la puesta en escena de esta obra de Heiner Müller despierta “metáforas visuales” (párr. 1) que “tornan lo obscuro en materia escénica”, evocando en los espectadores “los acontecimientos ocultos de la historia y la economía argentina” (parte II, párr. 3). Esta pieza es analizada por Dansilio (2017) como una reivindicación de la periferia teatral en tanto convoca nuevos públicos al circuito alternativo de espacios teatrales que en esos años se estaba configurando (p. 232). A su vez, esta pieza condensa un trabajo de “investigación plástica sobre el sistema escénico” que el Colectivo Periférico de objetos venía desarrollando abriendo espacio a la creación de “dispositivos escenográficos cerrados que determinan en cierta forma el desarrollo de la historia” (p. 228, traducción propia). Esto le confiere la idea de un funcionamiento autónomo que se distancia de la idea de la obra como tesis o manifestación discursiva, para abrir espacio a la interpretación y la participación de los espectadores en el sentido y la significación de la pieza.

---

informe final es conocido como “Nunca más” y es entregado al presidente Alfonsín luego de un discurso de Ernesto Sábató quien encabeza la redacción de dicho informe.

<sup>48</sup> Proceso judicial emprendido por el entonces presidente Raúl Alfonsín (1983-1989). Este juicio condenó a cinco de los integrantes de las Juntas Militares, entre ellos Jorge Rafael Vidella y Emilio Eduardo Massera, por violaciones a los derechos humanos de manera sistemática en el marco de la dictadura argentina.

La lectura que Proaño (1999) realiza de esta obra observa cuerpos “de gestualidad fascistas”, que se presentan como “robots sin voluntad propia”, que manipulan muñecos y generan confusión entre manipulados y manipuladores. Esto sucede sin una enunciación directa en tanto son las imágenes de los muñecos y los actores que crean esta confusión y se presentan como “subjetividades quebradas, destrozadas, despedazadas, sin voz ni voluntad” (Proaño, 1999, parte II, párr. 3). El análisis que realiza Proaño (1999) de la recepción de esta obra en su contexto de presentación y de éxito internacional que tuvo, da cuenta de como fue asociada inmediatamente con la política de desaparición del terrorismo de estado argentino. Su presentación se entendió entonces como una manifestación de resistencia frente al silencio y la oscuridad que se vivían en los noventa cuando las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura militar permanecían impunes.

A partir de los dos mil, acorde sucede con las producciones audiovisuales y fotográficas (cf. capítulo 1 de esta tesis), en la escena teatral sobre el terrorismo de estado también irrumpen los “hijos críticos”, expresión con la cual De la Puente (2019, p. 85- 207) refiere a las obras teatrales de la generación que nació y vivió sus infancias y/o adolescencias durante o después de la dictadura. *Los murmullos* (2002) de Luis Cano se presenta como la pieza paradigmática del tercer momento de la periodización propuesta por Verzero (2020) a inicios de los dos mil y es considerada por como pieza inaugural de las “memorias performativas” de los “hijos críticos” en la investigación que realiza De la Puente (2019). Según su análisis, la intertextualidad en tanto procedimiento dramático en el la cual se centra esta pieza, habilita la descomposición del lenguaje y la parrhesía, comprendida como una libertad, franqueza y arrojo en el decir que permite enunciar críticas, desde la perspectiva de los hijos, a las figuras de la militancia revolucionaria de los setenta desde un desplazamiento de la autoría en el cual el decir toma palabras ajenas (De la Puente, 2019, p. 98-104).

De esta manera, se esfuma la idea de la obra como discurso acabado, solitario y inequívoco de un autor para dar lugar a la aparición de la imposibilidad

de encontrar palabras propias para enunciar de un modo claro las fracturas que dejaron las desapariciones forzadas durante la dictadura y las consecuencias que éstas tuvieron en las generaciones posteriores. El personaje del autor, interpretado por el propio Luis Cano “se come las hojas del texto” y “es arrojado fuera de la escena” (Cano, Celcit núm. 17, p. 9). Este desplazamiento del autor abre espacio para la participación del público en la significación de *Los murmullos* al tiempo que, a diferencia del consenso que provoca *Máquina Hamlet* en los noventa, es una pieza que genera fricciones y polémicas en su recepción local. Dando cuenta de ello, Emilio Wehbi, director de ambas obras (en Lozano y Verzero, 2021) afirma que esta pieza “interpelaba desde un lugar muy directo” a los espectadores y eso no fue bien recibido.

Por otra parte, según Pérez (2022), *Los murmullos* surge como oposición a la narrativa oficial llamada “teoría de los dos demonios” que operó hasta ese momento pero también como oposición adelantada a la narrativa militante-humanitaria, “en la que conviven la caracterización de los derechos humanos con la idealización de la militancia revolucionaria” (p. 37), narrativa que se tornaría oficial con la asunción de Néstor Kirchner en 2003. De esta manera, *Los murmullos* confronta generaciones al desmitificar la figura de héroes militantes de la generación de los padres, reclamando la ausencia de la figura del padre entremedio de un montón de palabras desconexas que generan un clima confuso, incomprensible, fantasmagórico y tenso (Pérez, 2022, p. 103), de un modo similar, en sus procedimientos y recepción, a lo que sucede con la película *Los rubios* de Albertina Carri.

Estas rupturas con las miradas de las anteriores generaciones parecen abrir espacio al humor y la ironía con las cuales próximas producciones artísticas de esta generación refieren no ya sólo al pasado dictatorial y sus figuras, sino también a “los ritos e instituciones de memoria y reparación posdictadura” (Blejmar, 2016, p. 39, traducción propia) o a sus propias militancias en este nuevo contexto social y político, acorde ejemplifica *Princesa, montonera, 100% verdad* (Pérez, 2012), pieza analizada en el capítulo anterior (cf. 18-20). El carácter

lúdico que Blejmar (2016) atribuye a los abordajes de las memorias y las consecuencias del pasado dictatorial en el presente de sus vidas, sin trivializar la enormidad de atrocidades de la dictadura (p. 39), abre espacio a la utilización de nuevas formas de composición y procedimientos escénicos.

El segundo corpus de piezas de “hijos críticos” que presenta (De la Puente (2017) está conformado por las piezas *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* (2002) de Mariana Eva Pérez, *Vic y Vic* (2007) de Erika Halvorsen, *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado*<sup>49</sup> (2010), de Virginia Jáuregui y Damiana Poggi<sup>50</sup>, con dirección de Andrés Binetti<sup>51</sup>. Este segundo corpus presenta aspectos comunes con esa libertad del decir que De la Puente (2019) atribuye a los primeros “hijos críticos” pero introduce además el trabajo con el material documental y biográfico en un teatro performático y posdramático siendo *Mi vida después* una de las principales referencias estudiadas en este segundo corpus (p. 209).

Por otra parte, dos de estas obras, presentadas como teatro contemporáneo, surgen en el marco de *Teatro x la Identidad* dan cuenta de la porosidad entre los circuitos teatrales a la que hicimos referencia anteriormente (Dansilio, 2017, conf. p. 46 de esta tesis). En este sentido, resulta relevante que siendo *Mi vida después* una pieza surgida dentro del circuito teatral independiente, se haya proyectado recientemente su registro en el marco de la emergencia sanitaria y se haya realizado un posterior conversatorio en el *Primer congreso Teatro por la identidad* del año 2021<sup>52</sup>. Estos encuentros así como la posibilidad de analizar las

---

<sup>49</sup> Esta obra fue re-estrenada al año siguiente con el nombre de *170 explosiones por segundo* (2011). María Luiza Diz (2018, p. 21-31) analiza esta pieza en el artículo *Teatro x la Identidad: los testimonios de las hijas en escena* como una pieza que problematiza “su rol como soportes de la memoria, a través de tres interrogantes: ¿cómo se construyen la primera persona y el punto de vista en la puesta en escena del testimonio?, ¿la construcción de la identidad, por parte de la segunda generación, se realiza a partir de una asunción crítica, toma de distancia y/o resignificación del legado de los padres?, ¿a través de qué recursos textuales y escénicos se intenta lidiar con la tensión entre las historias personales y colectivas?”

<sup>50</sup> Ambas hijas de padres presos políticos durante la dictadura, ver: [Página/12 :: Las12 :: La historia sigue detonando](#)

<sup>51</sup> Director teatral argentino nacido en Bahía Blanca en el año 1976.

<sup>52</sup> [Desmontaje La vida después de Mi vida después](#)

producciones artísticas surgidas en diferentes circuitos teatrales bajo parámetros comunes, dan cuenta de cómo la horizontalidad del panorama teatral posdictadura da lugar a nuevas dimensiones y relaciones entre lo estético y lo político.

En este sentido, *Mi vida después*, estrenada en 2009, es presentada por Verzero (2010) como obra paradigmática de la explosión del teatro sobre memorias de la historia reciente (p. 144) y como la primera pieza en la que se utilizan “dispositivos performáticos para el tratamiento de temáticas de memoria en relación con el pasado reciente en el teatro argentino” (p. 155-156). La periodización que propone Verzero (2010) da cuenta de cómo al inicio de la democracia se observan representaciones realistas, en un sentido mimético, pero más adelante, en los noventa, se recurre al uso de metáforas teatrales indirectas que adquieren el carácter de denuncia, a través de la interpretación del público, frente a las políticas del gobierno orientadas al olvido y el ocultamiento. Asimismo, la irrupción de las miradas críticas en las construcciones de memoria en torno al pasado dictatorial propuestas por las nuevas generaciones a partir de los dos mil, adquieren legitimidad a medida que transcurren los primeros años de los gobiernos kirchneristas. En este momento, se estrena *Mi vida después*, pieza que da continuidad al desarrollo de esta perspectiva generacional, al tiempo que introduce nuevos procedimientos y actores en escena como forma de dar cuenta de la multiplicidad de experiencias y formas de afectación del pasado dictatorial sobre el presente.

\*\*\*\*\*

Este primer capítulo comenzó con el estudio de la aparición del Colectivo H.I.J.O.S a mediados de los noventa y las posteriores producciones de memoria de la primera década del dos mil propuestas por esta generación como forma de indagar sobre sus construcciones identitarias, sobre el pasado dictatorial y sobre cómo fueron sus procesos de memoria, pero también como forma de hacer propia su historia desde un lugar autoral, muchas veces compartido con otros jóvenes de

su generación. Alejados de las certezas, las producciones artísticas de esta generación formulan preguntas: ¿Es posible construir una memoria colectiva sobre la historia reciente? ¿Cuándo, cómo y quiénes pueden hacerlo? ¿Cuántas memorias caben dentro de un episodio histórico? ¿y dentro de una historia de vida? ¿Cómo se modifica la memoria con el tiempo? ¿Cuál es el lugar de la fantasía dentro de ella? ¿Cómo operan los relatos familiares, generacionales y sociales en las narraciones que construimos? ¿Cuánto del pasado habita nuestro presente y de qué forma lo hace?.

Por otra parte, asociado a los nuevos modos de hacer y pensar el teatro en la postdictadura argentina, la irrupción de lo real vinculado a lo documental y lo biográfico, propone nuevas formas de acercamiento a lo real a través de lo ficcional como procedimiento, como marco regulatorio que habilita el juego con otros modos de organización y composición escénica, que se alejan de la autoría como mensaje del artista, que habilita la introducción del azar y la construcción de nuevos sentidos. Lo ficcional se desplaza de la idea de creación de mundos ficticios a la de composición artística y esto permite, no sólo el distanciamiento del canon realista y de la representación mimética, sino también de lo metafórico como recurso de aludir a lo real.

Estos procedimientos, lúdicos y autoficcionales, permiten el trabajo con el material documental y biográfico como forma de acercamiento a una memoria dictatorial, fragmentada y desplegada, como posibilidad de interpretar, de presentar de diversas formas el pasado vivido pero también como posibilidad de comprenderlo siendo parte del presente, un presente que se reformula al tiempo que se percibe, que se transforma a medida que se enuncia. Las memorias dictatoriales de esta generación se presentan así como perspectivas que conjugan el ser hijos de quienes vivieron la dictadura siendo adultos, el haber vivido la dictadura en su infancia, el ser jóvenes de la postdictadura en los dos mil, perspectivas que se reúnen y dan voz a nuevos actores en el caso paradigmático de *Mi vida después* de Lola Arias.

## Capítulo 2.

### **Procedimientos de lo real en el teatro biográfico-documental argentino: el caso de *Mi vida después***

Ya en la segunda mitad del siglo pasado las críticas a la sociedad y la cultura contemporánea presentadas por Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967) y por Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro* (1977) refieren a cómo la proliferación de imágenes en los medios arrebató el lugar de la experiencia y convierte la vida en puro simulacro y espectáculo, lo que impulsa la necesidad de re-situar el arte como espacio de búsqueda de nuevas formas de aproximación a lo real en tanto recuperación de la experiencia en la vida cotidiana. Más recientemente, la irrupción de lo real en diferentes prácticas escénicas contemporáneas es presentada por Sánchez (2012) como una forma de confrontación con la espectacularización de la vida en la cultura contemporánea. Esta irrupción de lo real se presenta como algo diferente a la representación de la realidad en tanto es en sí mismo un cuestionamiento de lo que entendemos por real y por representación.

Por otra parte, esta valorización de la experiencia es común a varias prácticas artísticas contemporáneas orientadas desde los sesenta a “estéticas performativas”, concebidas como realizaciones escénicas que implican la presencia de los cuerpos y que no son aprehensibles en su totalidad por el lenguaje (Fisher-Lichte, 2011, p. 18) y desde los noventa a “estéticas relacionales”, prácticas artísticas que se presentan como intersticios sociales, como formas de “sociabilidad específica” (Bourriaud, 2006, p. 15). Dichas prácticas utilizan procedimientos que organizan materialidades y acciones, configuran duraciones y espacialidades, proponen estructuras que dan lugar a la creación de situaciones de encuentro autorreguladas en las que se experimentan nuevas reglas de juego habilitando otros afectos y sentidos. Esta búsqueda por acercarse a la experiencia puede comprenderse de la siguiente manera:

Frente a la disociación de lo real —reducido durante la época posmoderna al ámbito de lo privado— y la realidad —concebida como construcción ilusoria, acumulación de imágenes—, en la década de los noventa resurgió la necesidad de buscar una conciliación, de encontrar vías para permitir la inclusión de lo real en la construcción llamada realidad, y liberar al mismo tiempo a la realidad de su andamiaje virtual para anclarla nuevamente en el terreno de la experiencia concreta y, de ese modo, poder intervenir sobre ella. (Sánchez, 2012, p. 23)

Por otra parte, en su estudio sobre las prácticas escénicas contemporáneas, Sánchez (2012) observa que es la implicación de los cuerpos la que permite la alteración de los esquemas de relación y el acercamiento a la experiencia concreta a través de lo lúdico y lo estético (p. 272-277). Para esta asociación entre lo real y la experiencia es necesario pensar en la presencia de los cuerpos como somáticos y simbólicos, agentes y sujetos de las prácticas artísticas; cuerpos que, implicados en las situaciones que proponen, exploran su performatividad y en contrapartida, tornan performativas sus prácticas escénicas.

*Mi vida después* de Lola Arias es una de las primeras piezas escénicas contemporáneas que utiliza dispositivos documentales performativos en el abordaje de las memorias dictatoriales. Su estreno en 2009 se presenta asociado a la emergencia de prácticas biográficas y documentales en Argentina, en un momento en el cual las políticas de memoria, verdad y justicia son parte central en la agenda social y política. Esta pieza tuvo gran reconocimiento en la escena local e internacional y es actualmente una referencia ineludible, tanto para las producciones de memoria en relación al pasado dictatorial como para el teatro documental contemporáneo (Blejmar, 2010; Cobello, 2015-2016, 2024; De la Puente, 2019; Pinta, 2013; Verzero, 2020, entre otros).

La primera parte de este capítulo (2.1), *Memorias de una generación nacida en dictadura*, recorre las primeras experimentaciones con lo real en la trayectoria de Lola Arias (2.1.1) y presenta el inicio del proceso de creación de *Mi vida después* como la conformación de un elenco de actores y actrices de su generación que indagan sobre sus historias familiares en relación al pasado

dictatorial (2.1.2). El trabajo biográfico-documental que propone esta pieza se centra en las preguntas y la acción (2.1.3) y reúne diferentes perspectivas de las producciones de memoria de esta generación (2.1.4). En la segunda parte (2.2), a partir de una revisión de conceptos como “teatro posdramático” (Lehmann, 2017) y “teatro performativo” (Féral, 2008) abordamos a *Mi vida después* como una práctica teatral performativa (2.2.1) cuyos procedimientos escénicos son pilares de su estructura y dramaturgia (2.2.2). Finalmente, se comparten resultados del análisis de dos procedimientos escénicos identificados en esta pieza, Feeling the blanks de carácter biográfico (2.2.3) y Documentar lo performativo de carácter documental (2.2.4), en términos de antecedentes, recurrencia, operación, ejemplos y variaciones.

## **2.1 Memorias de una generación nacida en dictadura**

Lola Arias, actualmente radicada en Alemania, es una de las referentes del teatro contemporáneo argentino y de la escena documental internacional. Recientemente recibió el Premio Internacional Ibsen 2024 dando cuenta de su reconocimiento como directora teatral y con ello de la importancia de estudiar su *modus operandi* y su trayectoria. Junto a otros directores teatrales argentinos como Federico León, Mariano Pensotti, Romina Paula, Lola Arias es considerada como parte de una generación de “artistas anfibios” que dejan de pensar en el teatro “como el arte de un escritor y un director que hacen una obra con actores” para pensar en “las obras como proyectos que pueden tener formas muy distintas” en una concepción “más amplia de lo que es el teatro” (Arias en Dubatti, 2012). Según Cobello (2024), esta “identidad laboral anfibia de esta generación” (p. 39) es un sello personal de Lola Arias que le permite acercarse a lo real, no exclusivamente a través de la escritura, sino a través de una experimentación concreta en el encuentro con las personas, en la búsqueda de un teatro que da continuidad a las ideas de Ricardo Bartís de enfocarse más en el estar que en el ser.

En este capítulo trazamos un recorrido por la trayectoria de Lola Arias, desde sus inicios como dramaturga y directora, hasta el estreno en 2008 de *Mi vida después*, pieza que cambió su forma de hacer teatro y en la cual germina un modo singular de trabajar con lo documental y lo real. En esta pieza, Lola Arias junto a su equipo artístico y un elenco de seis performers de su generación indagan sobre las marcas que el pasado dictatorial dejó en sus vidas, particularmente en relación a lo que vivieron e hicieron sus padres y madres, a cómo cada uno vivió sus infancias, a lo que les contaron u ocultaron a lo largo de su vida en sus familias, sobre este período histórico. Cada performer presenta documentos, materiales e información recogida de su archivo familiar, recrea situaciones vividas por sus padres durante el terrorismo de estado en Argentina, reactiva sus memorias y narra historias familiares para, colectivamente, forjar nuevos sentidos a los relatos históricos y experimentar nuevas formas de practicar la memoria desde el presente.

#### 2.1.1 Lola Arias antes de *Mi vida después*

Lola Arias nació en 1976, el año del golpe de estado más sanguinario en la historia de Argentina. Es escritora, performer, directora de teatro y cine. Graham Jones (2019) la presenta como “una artista polifacética cuyo trabajo atraviesa generaciones, países, géneros y estilos performáticos” (p. 13, traducción propia). Desde su niñez, su formación se orienta hacia lo artístico combinando varias disciplinas en lo que Arias (2007) presenta como “una estafalaria escuela de artes” (p. 79) que ella misma se inventa y que parece ser la base del carácter multidisciplinario e interdisciplinario de toda su producción artística. Estudia Letras en la Universidad de Buenos Aires, dramaturgia en la Escuela de arte dramático, teatro con Ricardo Bartis y Pompeyo Audivert y en sus primeras creaciones artísticas se concibe como una artista con una “doble vida” entre la literatura y el teatro, entre el texto y la escena (Arias, 2007, p. 79).

En *La escuálida familia*, Lola Arias inaugura su doble rol de dramaturga y directora, a lo cual refiere como “tener dos casas, estar enamorada de dos personas

a la vez o vivir una vida con los ojos abiertos y otra con los ojos cerrados” (Arias, 2007, p. 79). Esta percepción personal parece afirmarse frente al hecho de que el estreno de *La escuálida familia* en el Centro Cultural Ricardo Rojas en el 2001 es acompañado por la publicación de su texto en la Colección Dramaturgia editada por ese mismo centro cultural. La dramaturgia de esta primera pieza teatral se presenta como un reflejo de tópicos recurrentes en las tragedias, “la venganza del excluido, el duelo entre hermanos, la violación de la virgen” (página web de la artista<sup>53</sup>). Su centro es la historia de una familia que vive en la nieve, la cual adopta a un huerfanito idiota encontrado por una de las dos hermanas.

*La escuálida familia* junto a *Estudios sobre la memoria amorosa* (2003), *Poses para dormir* (2024) y la trilogía compuesta por *El amor en un francotirador* (2007), *Sueño con revólver* (2007) y *Striptease* (2006) integran el capítulo denominado *Real Fiction* por Graham Jones (2019, pp. 12-37) en una publicación titulada *Re-enacting life* que recoge gran parte de la producción artística de Lola Arias. Por otra parte, en su investigación sobre la trayectoria de Lola Arias, Cobello (2024) refiere a estas primeras piezas como un “teatro de la desilusión” (p. 87) cuya única salida frente al mundo distópico que presentan, es a través de “los afectos, las experiencias, los rituales, únicas señales de una historia efectivamente vivida” (p. 90).

La trilogía compuesta por *El amor en un francotirador* (2006<sup>54</sup>), *Sueño con revólver* (2007) y *Striptease* (2007), da cuenta de cómo la frontera entre el rol de dramaturga y directora de Lola Arias va tornándose cada vez más difusa. En esta trilogía, cada uno de los textos es escrito como proyecto dramático que luego se reconfigura y modifica acorde a su puesta en escena. *Sueño con revólver* es escrita a partir de un encargo del Royal Court Theatre de Londres para trabajar sobre la violencia en la ciudad. La imagen que Arias asocia a esta consigna dramática, desde la cual parte la escritura del texto, son los cortes de luz y agua que ocurrían en los noventa en Buenos Aires y que propiciaban extraños

---

<sup>53</sup> LA ESCUÁLIDA FAMILIA

<sup>54</sup> El año 2006 refiere a su estreno, su publicación es junto a las otras dos piezas de la trilogía en 2007.

encuentros entre personas desconocidas que salían a buscar agua en medio de la oscuridad (Arias, 2007, p. 80).

Por otra parte, *Striptease* es escrita por Lola Arias como pieza de finalización de su formación como dramaturga y se caracteriza por tener un bebé “mudo e indescifrable” como protagonista (Arias, 2007, p. 81). Este pieza, cuyo texto parecía imposible de ser representado escénicamente en tanto las acciones del bebé no podían ser guionadas<sup>55</sup>, se convierte en un hito en los inicios del trabajo con lo real en la trayectoria de Lola Arias. La presencia del bebé en escena da apertura al azar, a lo impredecible, cuestionando el lugar de la dramaturgia y la dirección en la creación teatral. Esto le confiere un riesgo a la escena que resalta el carácter experiencial del teatro, lo cual siembra las bases para que Lola Arias comience a explorar su teatro como la creación de situaciones de encuentro más que como el montaje escénico a partir de un texto ya escrito.

La tercera pieza de esta trilogía, *El amor es un francotirador*, empezó a escribirse en el 2005 y en su proceso de escritura Lola Arias fue integrando material biográfico “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, p. 82). Desde el inicio de la escritura, estaba presente la intención de que aparecieran canciones y una ruleta rusa<sup>56</sup> pero el texto del *El amor es un francotirador*<sup>57</sup> recién toma forma y termina de escribirse durante su participación en el proyecto *Inversión de la carga de prueba*<sup>58</sup>. Este proyecto, propuesto por Mariana Obersztern<sup>59</sup> durante su dirección teatral del Centro Cultural Rojas (2005-2006), suponía crear una pieza teatral a partir de un dispositivo elaborado por un artista plástico. El dispositivo

---

<sup>55</sup> En el conversatorio mencionado al inicio, Lola Arias menciona que sus profesores le comentan sobre su trabajo de egreso como dramaturga que, si bien su texto era muy bueno, no era un texto factible de ser llevado a escena.

<sup>56</sup> Juego de azar para dos o más personas en el cual se pone en riesgo la vida poniendo un revólver cargado con una o dos balas en la sien y se aprieta el gatillo.

<sup>57</sup> Fragmento del registro de la pieza: [El amor es un francotirador / Love is a sniper / 2007](#)

<sup>58</sup> Inversión de la carga de la prueba - Segunda edición en Alternativa. Comunidad en escena.

<sup>59</sup> Mariana Obersztern (1961) es docente, autora y directora teatral. Participó como directora teatral en el Ciclo Biodrama con la pieza *El aire alrededor* (2003) y tiene una extensa producción teatral y en artes visuales.

creado por Leandro Tartaglia, quien posteriormente también realiza la escenografía de las otras dos piezas de la trilogía, se parecía “a un set de filmación” o “una máquina para registrar intimidades”, lo que albergó y dió estructura espacial al juego de la ruleta rusa a través del cual los personajes “confiesan por qué quieren morir y piden sus últimos deseos” (Arias, 2007, p. 81). El proceso de creación de *El amor es un francotirador* dió lugar a la presentación de recitales y al lanzamiento de un disco homónimo<sup>60</sup>. Esto afirma el comienzo de una impronta multidisciplinaria en las piezas teatrales de Lola Arias en las cuales, casi siempre, la música tocada en vivo tiene un rol activo en la composición y la dramaturgia escénica, al tiempo que exalta el carácter performativo de la pieza.

En el año 2007 estas tres piezas son presentadas como una trilogía, “un estudio sobre el amor en tres partes: el inicio del amor (*Sueño con un revólver*<sup>61</sup>), el final del amor (*Striptease*) y el duelo (*El amor es un francotirador*)” o una historia que “narra el pasado (*Striptease*), el futuro (*Sueño con un revólver*) y el sueño (*El amor es un francotirador*) de un mismo personaje” (Arias, 2007, p. 82). La trilogía se estrena<sup>62</sup> en el Espacio Callejón en 2007 y luego es presentada en el Steirischer Herbst Festival, Graz<sup>63</sup> en Austria, festival en el cual dos años más tarde se presentaría *Mi vida después*. Lola Arias (en Pinta, 2008) observa cómo el carácter serial de esta trilogía se presenta ordenado de diferentes maneras en la escena y en el texto: mientras *Sueño con revólver* es la pieza que abre la trilogía en su presentación escénica, en la publicación lo hace el texto de *Striptease*. Esto da cuenta de una no correspondencia directa entre la trilogía como producción textual y como producción escénica, cada soporte presenta lógicas de funcionamiento y formas de recepción diferentes, sin que exista una subordinación de una sobre la otra.

Asimismo, en esta trilogía, tanto a nivel textual como escénico, aparecen

---

<sup>60</sup> LOLA ARIAS • EL AMOR ES UN FRANCOTIRADOR

<sup>61</sup> Fragmento del registro de pieza: [Sueño con revólver Revolver dream 2007](#)

<sup>62</sup> *Sueño con un revólver* el 3 de mayo, *El amor es un francotirador* el 5 de mayo y *Striptease* el 10 de mayo. *El amor es un francotirador* es la única que había sido estrenada previamente, el 16 de noviembre de 2006 en el Centro Cultural Rojas.

<sup>63</sup> Lola Arias Sueño con revólver / Striptease / El amor es un francotirador

diferentes elementos de lo real en cada una de estas piezas. Los cortes de luz en el pasado de Buenos Aires en *Sueño con revólver* y la incorporación de datos de la vida de los actores en *El amor es un francotirador* se presentan como parte de una dramaturgia que alude a situaciones de la vida extra-teatral reconocibles como tales tanto para los actores como para los espectadores. En *Striptease*, la presencia de lo real ya implica otro desafío en tanto un bebé está en escena e “interviene en el plano de la ficción sin intención de hacerlo” atentando así contra el propio texto (Pinta, 2013, p. 711). La actriz debe integrar las acciones del bebé al tiempo que continúa con el desarrollo del texto teatral que consiste en una conversación telefónica con su ex-pareja. El público ve al bebé moverse, gatear, pararse, balbucear, y a la actriz, madre en la vida real del bebé, resolviendo el desarrollo escénico, intentando darle continuidad a la conversación telefónica, interviniendo desde su rol de actriz y madre, en la relación entre el texto y la escena, entre lo real y la ficción.

Otro aspecto de lo real que es antecedente de *Mi vida después*, refiere a la modalidad de actuación que Lola Arias explora en *El amor es un francotirador*. La frontalidad y el carácter testimonial dan cuenta de la continuidad con un tipo de actuación propia del biodrama y de los unipersonales de los ochenta y los noventa<sup>64</sup> (Trastoy (2002) en Brownell, 2019, p. 80). A esto se le suman acciones físicas como llorar, saltar, besar, correr, golpear que no tienen una justificación dramática sino que presentan un “aspecto deportivo de la actuación” (Arias, 2007, p. 84). Se realza así la inmediatez corporal en una actuación que requiere exigencias físicas y destrezas (agilidad, resistencia, potencia) de un modo similar a lo que sucede en los juegos deportivos. La actuación se presenta como un artificio expuesto al público que produce emociones: los actores ríen, lloran, sudan, saltan, se cansan. De igual manera que el enamorado, personaje transversal de esta trilogía, quien “se constituye como tal haciendo su trabajo, lo mismo que el actor y lo mismo que el espectador”; esta exposición de artificialidad en el teatro es la que delata “la condición performativa de la subjetividad y la

---

<sup>64</sup> De hecho Brownell (2019, p.80) los considera antecedentes del biodrama.

experiencia” de la cultura contemporánea en tanto son nuestras prácticas las que producen los sentidos y no a la inversa (Pinta, 2013, p. 713).

Por último, el trabajo que Lola Arias desarrolla junto a Stefan Kaegi en estos años es una referencia tanto para el desarrollo de lo real y lo documental en el teatro de Lola Arias como para el puente que su teatro traza entre lo local y lo internacional. Stefan Kaegi, a quien ya hicimos referencia como uno de los directores convocados al Ciclo Biodrama (cf. pp. 31-33), es integrante y fundador del colectivo teatral Rimini Protokoll<sup>65</sup>, uno de los principales referentes de lo que se conoce como corriente del reality, movimiento que ha tenido gran impacto en el teatro alemán y en la escena internacional. En la segunda parte del tercer capítulo (3.2.1) nos centraremos en el trabajo de esta dupla Arias- Kaegi como antecedente de la consolidación del *modus operandi* de Lola Arias, una nueva forma de creación escénica a partir de la idea de dispositivos de lo real.

#### 2.1.2 De lo biográfico a lo generacional

En 2008 Lola Arias es invitada por Viví Tellas a participar del Ciclo Biodrama. Sobre la vida de las personas. A partir de la consigna curatorial propuesta en este ciclo, crear una pieza teatral a partir de historias de vida de personas contemporáneas (cf.p. 30), Lola Arias decide indagar sobre diferentes historias familiares de jóvenes de su generación a la cual concibe como marcada por haber nacido y vivido sus infancias durante la dictadura<sup>66</sup>; una generación “cuyos padres lucharon, se exiliaron, desaparecieron, fueron torturados o fueron indiferentes a la política” (Arias, 2016, p. 10). *Mi vida después* se presenta como una pieza en la que, a partir del archivo familiar, hijos e hijas, recrean en escena historias de vida de sus padres durante el terrorismo de estado. Así, al igual que sucede en el proyecto *Archivos* de Viví Tellas y en las piezas de Stefan Kaegi y de Beatriz Catani y Mariano Pensotti presentadas en el Ciclo Biodrama. Sobre la vida de las personas (cf. 1.2.3, p. 31-33), la creación teatral no sólo trabaja con

---

<sup>65</sup> Español - Rimini Protokoll

<sup>66</sup> Lola Arias comenta esto en la entrevista realizada por Visión Siete el 2 de marzo del 2011 con motivo del reestreno de *Mi vida después* en La carpintería. <https://www.youtube.com/watch?v=gW0q-0swHSc>

estas historias de vida como entretelado dramático, sino también con la presencia de sus protagonistas en escena.

En ese sentido, un aspecto fundamental del proceso de creación y escritura de *Mi vida después* es la conformación de su elenco. Para ello, Lola Arias realiza entrevistas a jóvenes actores de su generación que convertidos en “detectives de sus propios padres” indagan sobre “la historia de los hijos que escriben la historia de sus padres” (Arias, 2016, p. 10). Finalmente, se conforma un elenco con seis actores<sup>67</sup>: Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones y Mariano Speratti, a quienes se suma, Moreno Speratti<sup>68</sup> da Cunha, hijo de Mariano Speratti. Este elenco se presenta como un friso generacional que reúne a hijos e hijas de “figuras arquetípicas de la época: el exiliado, el militante muerto en combate, el apolítico, el cura, el desaparecido, el policía encubierto” (Arias, 2016, p. 10). Si bien Mariano Speratti y Carla Crespo son hijos de desaparecidos, integran el elenco otras voces y presencias, que dan cuenta de la dictadura como fenómeno que atraviesa, no sólo a las víctimas directas de las violaciones a los derechos humanos, sino también a toda esta generación.

A lo largo de esta pieza, cada uno de estos performers, nacidos entre 1972 y 1983, narra y presenta documentos y relatos sobre diferentes momentos de sus historias de vida, desde su nacimiento hasta la proyección de su muerte, al tiempo que escenifica y reconstruye momentos de la juventud de sus padres y madres durante la dictadura. Para acercarse a este pasado histórico, los performers recurren a diferentes acciones como escuchar grabaciones hechas por sus padres en esa época, mirar fotografías, leer sus cartas, revisar titulares de revistas o de libros escritos por sus padres, mirar registros filmicos o fotografías de escena familiares en la infancia, ponerse la ropa de sus padres.

---

<sup>67</sup> Inicialmente iba a participar también el hermano gemelo de Pablo Lugones que luego no pudo estar.

<sup>68</sup> En la entrevista realizada por Verzero y Lognoni (2012), Lola Arias cuenta que cuando fue Moreno a un ensayo de *Mi vida después*, se le ocurrió que estaba bueno incluirlo en el elenco para dar cuenta de cómo algunos de su generación ya eran padres. A lo largo de las presentaciones de *Mi vida después*, Moreno fue creciendo y fue sustituido por su hermano menor.

Al inicio de la pieza, en la escena titulada *El día en que nació*, cada performer presenta su nacimiento resaltando aspectos de su vínculo con su historia familiar. Carla Crespo se presenta a sí misma como una “bebé rebelde” nacida un mes después del golpe militar, hija de un militante del Ejército Republicano del Pueblo, muerto en el Monte de Chingolo unos meses antes de su nacimiento. En escenas posteriores, Carla reconstruye las versiones de la muerte de su padre, narra y recrea los entrenamientos de los militantes, lee la carta que su padre le escribió cuando ella aún no era nacida. Mariano Speratti vivió con su padre sus primeros años de vida pero casi no tiene recuerdos. Durante la pieza, Mariano busca reactivar o reinventar esas memorias infantiles a partir de su material de archivo y de las cosas que su padre le dejó. En la apertura del último capítulo, *Lo que me queda*, Mariano escucha junto a su hijo Moreno una cinta de Krapp en la que su padre grababa voces, sonidos, bandas sonoras. Luego de fragmentos de la Pantera Rosa y de la Marcha peronista escuchamos la voz del padre de Mariano llamándolo para grabar su voz, esta situación es análoga a la que acabamos de ver en escena con Mariano llamando a su hijo Moreno para escuchar la grabación. Moreno tiene en ese momento la misma edad que tenía Mariano cuando su padre desapareció.

Vanina Falco, hija de un policía de inteligencia y apropiador encubierto, se presenta como “un bebé en miniatura con ojos enormes” (Arias, 2016, p. 23) y nos muestra las fotos de su tío, su abuelo y su padre, todos policías. La presentación de sus fotos de la infancia son acompañadas por comentarios humorísticos y suspicaces que ganan la empatía del público y cobran sentido en el desarrollo de su historia. A lo largo de la pieza, iremos descubriendo que su padre, policía de inteligencia durante la dictadura militar, secuestró y se apropió de su hermano de crianza, quien lleva adelante un juicio en su contra. Casi al final, en la escena titulada *El juicio contra mi padre*, Vanina, sentada en un sillón rodeada de los demás performers, nos presenta y comparte el expediente del juicio que su hermano había iniciado unos años antes del estreno de *Mi vida después*. En el registro correspondiente al estreno de la pieza (2009), Vanina comenta que no la

dejan declarar en contra de su padre. Sin embargo, años más tarde, esta escena se modifica ya que los abogados de Vanina Falco logran que pueda declarar en contra de su padre utilizando como alegato que ella ya estaba haciendo público su testimonio en esta pieza<sup>69</sup>.

Liza Casullo, hija de reconocidos intelectuales de izquierda y exiliados políticos, recurre también al humor para generar empatía con el público, pero en este caso, lo utiliza de una manera diferente. La ironía aparece aquí como crítica a las costumbres y los estereotipos de los intelectuales de izquierda de los setenta (el cigarrillo, la actitud reflexiva, la creencia en el amor comprometido), crítica que también revela los cambios y las diferencias culturales entre el pasado y el presente, entre una generación y otra. Ejemplo de ello es cuando Liza presenta una fotografía de su madre embarazada de ella y hace referencia al cigarrillo en su boca y a la enorme cantidad de cigarrillos que aparecen en el cenicero (Arias, 2026, p. 33). Su participación da cuenta de todo otro sector de la izquierda argentina que vivió el exilio, que tuvo que ocultarse y finalmente huyó del país, que tuvo a sus hijos en otros países, hijos que hoy, siendo jóvenes, reconocen las consecuencias del desarraigo, acorde narra Liza sus memorias del retorno a Argentina cuando ella, a los tres años, mira por primera vez, a través de las rendijas de la persiana, la ciudad de sus padres (Arias, 2016, p. 43).

Completan el elenco Blas Arrese y Pablo Lugones quienes presentan familias apolíticas. Los padres de Pablo Lugones trabajan en un banco, a pesar de que su apellido Lugones remite a varias figuras relevantes en la historia argentina, el estudio del árbol genealógico de su familia revela que la rama de los Lugones a la que pertenece Pablo es la “de los hombres invisibles: ni héroes, ni ricos, ni revolucionarios, ni suicidas, ni nada” (Arias, 2016, p. 31). En un sentido similar,

---

<sup>69</sup> En este relato reciente, Vanina Falco no sólo cuenta su historia sino el rol que tuvo en su formación como actriz en una institución pública y su participación de *Mi vida después* desde el punto de vista afectivo pero también porque a raíz de esta pieza, logra declarar en el juicio contra su padre. Resulta significativa la valoración que Vanina Falco realiza sobre cómo su práctica artística y docente en la UNA le permitió una red de afectos que fue fundamental para atravesar su difícil historia familiar, en un momento en el cual las políticas del actual gobierno de Javier Milei están poniendo en riesgo las instituciones públicas universitarias y las instituciones vinculadas a la memoria. [Relatos por la Memoria | Vanina Falco | Capítulo 08](#)

Blas presenta a su padre cura como alguien que “nunca fue joven, desde que era bebé tiene cara de adulto. Nunca se emborrachó, nunca tuvo novias, no fue rebelde. Se pasó la juventud estudiando las sagradas escrituras y rezando con este misal” (Arias, 2016, p. 29). Paradójica y sutilmente, en la escena *Un día en la vida de mi padre* (Arias, 2016, p. 40) se revelan actos de censura que viven cotidianamente sus padres en sus respectivos lugares de estudio (el seminario) y de trabajo (el banco). Esto da cuenta de como el terrorismo de estado vivido en Argentina en los setenta, se presenta como una forma de violencia sistemática que afecta la vida de todas las personas, incluso aquellas que se sienten ajenas a lo político.

Así, acorde iremos desarrollando, este conjunto diverso de historias familiares habilita un abordaje del período dictatorial en el cual, no sólo se aportan nuevas miradas y figuras relevantes durante este período como son los casos de Vanina (hija de un policía de inteligencia apropiador de su hermano) y de Liza (hija de intelectuales de izquierda que tuvieron que exiliarse del país por razones políticas), sino que también se visibiliza cómo las violencias ejercidas por el estado afectaron a toda la población. Este abordaje, generacional y cultural, del pasado dictatorial resulta un aporte fundamental en tanto muchas de las producciones artísticas sobre la memoria dictatorial que hasta entonces se habían producido, eran creadas y centradas exclusivamente en las historias de quienes fueron las víctimas directas de los crímenes de lesa humanidad, particularmente, los hijos de desaparecidos. Esta pieza presenta así a una generación que se concibe como tal, que fue marcada por la dictadura, y que, representada por estos seis performers, de pie, lado a lado y de frente al público, se propone revisitar el pasado para comprender el presente e imaginar el futuro. Una generación que se siente y manifiesta como partícipe y hacedora del momento histórico en el que vive.

### 2.1.3 De las preguntas a la acción

En el primer párrafo del texto de presentación de *Mi vida después* aparecen tres preguntas que dan sustento y soporte a esta pieza: “¿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?” (página web de la artista). Lejos de un teatro de tesis, dando cuenta de cómo el teatro documental contemporáneo no se centra en compartir información y reflexionar en torno a una temática (cómo podría ser, en este caso, las memorias infantiles, los vínculos familiares, la dictadura argentina, etc.) sino en plantear y plantearse interrogantes (Brownell, 2019, p. 191, cf. sección 1.2.2), *Mi vida después* no responde estas preguntas. Estas preguntas lo que hacen es impulsar acciones, acorde lo indica el párrafo siguiente:

Carla reconstruye las versiones sobre la muerte de su padre que era guerrillero del Ejército Revolucionario del Pueblo. Vanina vuelve a mirar sus fotos de infancia tratando de entender qué hacía su padre como oficial de inteligencia. Blas se pone la sotana de su padre cura para representar la vida en el seminario. Mariano vuelve a escuchar las cintas que dejó su padre cuando era periodista automovilístico y militaba en la Juventud Peronista. Pablo revive la vida de su padre como empleado de un banco intervenido por militares. Liza actúa sobre las circunstancias en que sus padres se exiliaron de Argentina. (página web de la artista<sup>70</sup>)

La pieza se presenta como lugar, tiempo y marco artístico para estas acciones orientadas a indagar sobre las historias familiares, reactivar memorias, desplegar estas preguntas, preguntas que son capaces de resonar en el público, a través de otras experiencias y reflexiones. Las preguntas se presentan como denominador común que convoca a estos performers en escena como parte de una generación marcada por el pasado dictatorial. Al estar enunciadas en primera persona, con pronombres posesivos dirigidos a sí mismos, estas preguntas se tornan, paradójicamente, extrapolables a contextos y circunstancias similares, según sucede con *El año en que nací* en Chile (cf. pp. 3.1.2). Por otra parte, en

---

<sup>70</sup> LOLA ARIAS • MI VIDA DESPUÉS

este fragmento, se leen referencias explícitas al período dictatorial (el Ejército Revolucionario del Pueblo, la juventud peronista, el exilio, los militares) en una alusión directa a lo político que, junto al foco en la acción, coincide con las características que Drucaroff (2011, 2016) observa en las narrativas de la “segunda generación posdictadura” (cf. sección 1.1.4) a las cuales atribuye el retorno de la acción y a una enunciación política directa. Esto sucede manteniendo el tono íntimo, singular, subjetivo y experiencial, que ya proponían las producciones de los noventa, apartado de los grandes relatos (Drucaroff, 2011, 2016). En este mismo sentido, la película *Los rubios* es analizada por Amado (2008) como una forma de alejamiento de las vías homogéneas de representación (p. 164) y en esta película expone con claridad las diferencias en el modo de abordar el pasado dictatorial de la generación que vivió este período siendo adultos, particularmente los militantes de izquierda, y quienes, vivieron lo vivieron en la infancia, particularmente como hijos de desaparecidos, acorde sucede con Albertina Carri (cf. 1.1.3 de esta tesis).

Esta película es una de las principales y primeras referencias artísticas para esta generación y es mencionada como referencia en el proceso de creación de *Mi vida después* (Carla Crespo en Cobello, 2024, p. 166). Si bien, a diferencia de esta película, *Mi vida después* no se centra en un único relato de esta generación (el de los hijos de desaparecidos) sino “sugiere que no existe una posmemoria sino, en todo caso, posmemorias en plural” (Blejmar, 2010, p.3), al igual que sucede con *Los rubios*, en *Mi vida después* las herencias no se presentan como un mandato a cumplir o algo a reverenciar, sino como datos biológicos y objetos simbólicos, como prácticas y saberes culturales; si bien estos legados familiares son parte de sus historias, sus construcciones identitarias también dan cuenta de un yo capaz de reinventarse (Blejmar, 2010). Esta reinención del yo, a través de la experiencia corporal, es lo que le confiere carácter performativo.

En este mismo sentido, Pinta (2013) observa que las construcciones identitarias de estos jóvenes son presentadas como procesos intersubjetivos, acorde se expresa en este fragmento:

El relato se configura como mirada y voz de un yo (de los actores y de la directora) que construye su propio relato a partir del relato de otros yo que le permiten pensar su propia condición (histórica) en el mundo. Y esta apelación del yo a partir de las biografías de sus vínculos cercanos no hace otra cosa que poner en el centro de la escena (teatral, pero también cultural) la configuración intersubjetiva del yo como intersección de múltiples subjetividades. (Pinta, 2013, p. 713)

Así, la reivindicación de la subjetividad y la capacidad de reinención de sí mismo no se proponen como miradas introspectivas, solitarias o auto-reflexivas, sino que están atravesadas por vínculos familiares, por el momento que les toca vivir e incluso por la experiencia que implica la pieza en tanto encuentro intersubjetivo y afectivo entre estos jóvenes. En este sentido, en varias de las entrevistas consultadas, los performers refieren a cómo los lazos afectivos del equipo artístico de *Mi vida después* acompañaron y apoyaron diferentes episodios significativos de sus vidas<sup>71</sup> durante el proceso de creación y las presentaciones. Además, en tanto el trabajo se centra en lo biográfico, muchos de los cambios en sus vidas, implicaron también modificaciones en el desarrollo de sus relatos escénicos y nuevos desafíos a la hora de hacer públicas sus historias de vida.

Por otra parte, Blejmar (2016) inscribe a *Mi vida después* dentro de las producciones artísticas en torno a las memorias dictatoriales, surgidas a partir de los dos mil, que recurren a la autoficción, a lo lúdico y a lo paródico como forma de alejarse del “exhibicionismo narcisista” o de la espectacularización del dolor. Dentro de los artistas de esta segunda generación posdictadura que componen este corpus<sup>72</sup> Lola Arias es una de las pocas artistas que no es hija de desaparecidos. A su vez, *Mi vida después* es presentada como la primera pieza en la que se pone en escena a la hija de un apropiador en su condición de heredera y víctima de la dictadura (Blejmar, 2016, p.75) dando cuenta de la visibilización de otras historias y otras voces desde un abordaje de la posmemoria en un sentido afiliativo (Hisch,

---

<sup>71</sup> En el desmontaje realizado en Teatro por la identidad, Liza refiere a este apoyo en relación a la muerte de su padre unos meses antes del estreno, Carla y Pablo se conocieron en esta pieza, se casaron y tuvieron un hijo, Vanina logró atestiguar en el juicio contra su padre.

<sup>72</sup> Entre las cuales se encuentran Lola Arias, Mariana Eva Pérez, Lucila Quieto, Albertina Carri y otros artistas de esta generación, en su mayoría hijos/hijas de desaparecidos.

2019, c.f. p. 16 de esta tesis). El uso de lo lúdico, el humor y la ironía en esta pieza la emparentan con otras producciones de artistas de su generación, al tiempo que adquiere otro riesgo al involucrar nuevos actores en la autoría y en las memorias dictatoriales a las que se hace referencia.

El caso de Vanina Falco cobra particular interés, no sólo porque siendo hija de un policía de inteligencia apropiador se presenta, paradójicamente, como una nueva figura afectada por las violaciones a los derechos humanos perpetradas durante la dictadura, sino también porque su acción de dar su testimonio en escena es utilizada como argumento por los abogados para que le permitan atestiguar en el juicio contra su padre por la apropiación de su hermano. Esto da cuenta de cómo el accionar escénico en relación a lo real y a lo biográfico opera en un doble sentido, como forma de extraer material biográfico hacia la escena, pero también como forma de incidir en las historias de vida de las personas, más allá de los límites de la sala y del campo teatral.

#### 2.1.4 *Mi vida después*, una pieza de su tiempo

*Mi vida después* se estrena en 2009 en pleno desarrollo de los procesos de memoria, verdad y justicia en Argentina, asociados a las políticas que impulsan los gobiernos kirchneristas (2001-2015) dando respuesta a años de reclamos, denuncias y manifestaciones públicas de las organizaciones sociales que defienden los derechos humanos. La reapertura en 2006 de los juicios por los crímenes de lesa humanidad perpetrados durante la última dictadura argentina, así como la inauguración del Centro Haroldo Conti en 2008 en un predio que había sido uno de los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio más emblemáticos (la Escuela de Mecánica de la Armada ESMA<sup>73</sup>), son algunos de los

---

<sup>73</sup> En el marco de esta investigación y de otros trabajos que se desprenden de esta, participé en Octubre del 2024 en el Seminario Internacional Políticas de la Memoria que se lleva a cabo desde el año 2008 en el Centro Cultural Haroldo Conti. Si bien el Seminario finalmente se realizó en el Espacio Memoria y Derechos Humanos ubicado en el mismo predio, resulta alarmante que la Secretaría de Derechos Humanos del Gobierno de Javier Milei haya cancelado el Seminario en el Centro Cultural Haroldo Conti una vez que el mismo ya se había iniciado. Más información: [Reflexiones, archivos y testimonios - XV SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA - CCM Haroldo Conti](#)

ejemplos que dan cuenta de dichos procesos. En este contexto muchas de las historias familiares en relación a los crímenes de lesa humanidad cometidos durante el terrorismo de estado, adquieren carácter público y peso político. Por otra parte, para ese entonces, luego de varios años desde la irrupción de la agrupación H.I.J.O.S sobre finales de los noventa y del surgimiento de *Teatro por la identidad* a inicios de los dos mil, la generación de quienes nacieron en dictadura, ahora jóvenes, en muchos casos testigos y/o víctimas de los crímenes de lesa humanidad, había adquirido protagonismo en ámbitos artísticos, sociales y políticos vinculados a las memorias dictatoriales.

*Mi vida después* recoge este recorrido al tiempo que expande la idea de *posmemoria* al poner a otros actores en escena, al dar cuenta de cómo la dictadura marcó a la generación que vivió sus infancias durante el período dictatorial. A partir de la revisión bibliográfica que realizamos por diferentes investigaciones que incluyen a *Mi vida después* en su corpus y por diversas publicaciones sobre esta pieza (Blejmar, 2019, 2016; Brownell, 2010; Cobello, 2024; De la Puente, 2019, entre otros), podemos decir que en *Mi vida después* se observan los cambios estéticos de lo que Drucaroff (2011, 2016) llama de “segunda generación posdictadura” (la acción y la politización, una mayor conciencia generacional, la legitimación de sus prácticas artísticas), con la perspectiva de la “poética de los hijos” propuesta por Amado (2008) en las producciones audiovisuales de esta generación (la tensión entre las herencias y las autorías, la defensa de la autonomía artística y la subjetividad como contraposición a las vías homogéneas de representación).

A su vez, en el estudio de las producciones teatrales sobre el terrorismo de estado, De la Puente (2019) combina ambas perspectivas (la filial y la de las generaciones posdictadura) al referir a las “memorias performativas” de los “hijos críticos” como “postura estética y política” que expone una “mirada cuestionadora, crítica, paródica, corrosiva e irreverente” hacia la generación de los padres (p. 160). A esta conjunción se le suma una nueva perspectiva que, alejada de lo filial, observa cómo muchas de las dramaturgias teatrales argentinas

referidas a producciones teatrales en torno a las memorias y el pasado dictatorial, entre 2001 y 2015, aluden a las experiencias de las niñeces durante el período dictatorial. Este grupo, en el cual se inscribe *Mi vida después*, es presentado por Pérez (2022) como “dramaturgias de las víctimas infantiles” y está conformado por piezas teatrales que, sin necesariamente tener afinidades estéticas, presentan poéticas que reivindican la subjetividad, que comparten relatos sobre “experiencias de infancia no mediadas por la comprensión de lo político”, que exhiben las heridas del pasado dictatorial “como gesto de denuncia pero también de rebeldía” (p. 277-278).

Desde el inicio *Mi vida después* da cuenta de esta triple inscripción en tanto se presenta como la indagación de una generación postdictatorial (1) desde su lugar de hijos de quienes fueron jóvenes durante el período dictatorial (2), quienes recurren a lo lúdico y al relato de sus memorias y experiencias de las infancias (3) vividas en este período por esta generación. Por otra parte, lo infante en esta pieza tiene una doble presencia: desde un punto de vista dramático, como forma de documentar escénicamente las experiencias vividas por estos jóvenes performers durante sus infancias en dictadura, y desde lo procedimental, en tanto muchas de las estrategias teatrales que se utilizan en esta pieza tienen improntas similares a las de los juegos infantiles (batalla de ropas, pistola de agua, intervenir documentos con marcadores, utilizar un auto control remoto, representar un choque en un auto a través de acciones físicas). La perspectiva lúdica-infantil se visualiza en los objetos, las imágenes, los modos de estar en escena. Esto se realza con la presencia de Moreno, no sólo como hijo de Mariano, sino también como representante de las niñeces (hoy alejadas de la comprensión de lo político), generación de los hijos de los performers que en un futuro heredará su legado familiar, social y político<sup>74</sup>.

En este sentido, resulta interesante la comparación que realiza Verzero

---

<sup>74</sup> Lola Arias dice respecto a los performers y a la presencia de Moreno: “Empecé a pensar que durante toda la obra los veas como hijos pero que en algún momento los pienses como padres, también porque me parece que, justamente, la dimensión futura aparece con Moreno de una manera muy directa. ¿Cómo se va a contar la historia después de nuestra generación?” Arias (2011, p. 10), entrevista de Verzero, Longoni.

(2010) entre *El hombre de arena* de El periférico de objetos (1992) (cf. p. 24 y p. 34 de esta tesis) y *Mi vida después* de Lola Arias (2009) como dos piezas teatrales argentinas sobre la historia reciente creadas en contextos socio-políticos muy diferentes. Ambas piezas, creadas por artistas de diferentes generaciones, proponen “dispositivos y lenguajes escénicos que tienen en común la adopción de una percepción infantil en la que se ponen en juego distintos modos de experiencia” y en las cuales “el cuerpo es un portador privilegiado de sentidos para la construcción del pasado” (p. 3); sin embargo, mientras esta percepción infantil en *El hombre de Arena* permite poner en crisis el sujeto y lo infante aparece relacionado a lo siniestro, en *Mi vida después* plantea una crisis en las formas de representación a través del vínculo entre lo infante y lo lúdico.

Es este carácter lúdico en *Mi vida después* el que abre espacio al azar y le quita solemnidad a la representación al tiempo que visibiliza las vivencias infantiles durante el terrorismo de estado. Las memorias infantiles en *Mi vida después* realzan el carácter experiencial y corpóreo de lo que Sánchez (2016) presenta como “memoria histórica”, memorias que se presentan como formas de resistencia a las construcciones históricas que implican una descorporeización y un distanciamiento del carácter experiencial de las memorias, pero también como críticas a una “memoria subjetiva y silenciosa, que no alcanza la representación y, como consecuencia de ello, resulta políticamente inocua” (p. 267). En síntesis, podemos decir que *Mi vida después* aborda las memorias dictatoriales desde una perspectiva generacional, no sólo porque trabaja desde las memorias históricas de esta generación, sino también porque es una pieza de su tiempo en la cual confluyen diferentes perspectivas, narrativas y procedimientos, propios de las producciones de memoria de la generación a la que pertenece Lola Arias.

## 2.2 Lo biográfico y lo documental se tornan performativos

En esta segunda parte se presentan los resultados del análisis de la estructura dramática de *Mi vida después* y de dos procedimientos escénicos identificados en esta pieza. El primer procedimiento, denominado *Feeling the blanks*, es de carácter biográfico y pone su foco en el trabajo a partir de lo textual. El segundo procedimiento, *Documentar lo performativo*, trabaja a partir del material de archivo familiar de los performers centrándose en la creación de imágenes. El análisis realizado consistió en identificar los modos de operación y las estructuras de funcionamiento de ambos procedimientos escénicos, así como sus recurrencias, sus variantes y sus aportes en la construcción de sentido en esta pieza. El resultado de estos análisis permite poner en discusión cómo opera lo biográfico en las construcciones de memorias históricas y cómo el archivo familiar se torna performativo.

Como fuentes principales para estos análisis se utiliza el registro audiovisual de la pieza (proporcionado por la artista), correspondiente a su estreno el 26 de marzo del 2009 en el Teatro Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires, y la publicación del texto de esta pieza en *Mi vida después y otros textos* (Arias, 2016), correspondiente a su versión del año 2014. Esta publicación reúne textos, fotografías y documentos de las piezas *Mi vida después* (2009), *El año en que nací* (2012) y *Melancolía y Manifestaciones* (2012) presentadas como “una trilogía que parte del mismo concepto: hijos que reconstruyen la vida de sus padres a partir de fotos, films, textos, recuerdos” (Arias, 2016, p. 9). Al comparar el texto de *Mi vida después* en ambas fuentes se observan varias diferencias, no sólo en tanto en el registro escénico accedemos al texto a través de la oralidad y en la publicación a través de la escritura, sino también debido a que las historias de vida de los performers van desarrollándose y cambiando desde el momento del estreno de la pieza en 2009 hasta el de la versión publicada en 2014.

Por último, como fuentes secundarias, esta investigación recurre a materiales disponibles en la página web de la artista (texto de presentación,

críticas, etc.), conversatorios, masterclass, entrevistas y desmontajes a cargo de Lola Arias u otros integrantes del equipo artístico de *Mi vida después*. A partir de estas fuentes, estudiamos dos de los procedimientos escénicos, que Lola Arias desarrolla en *Mi vida después*, como soportes de una “dramaturgia viva” (Cobello, 2024, p. 157) en un texto “que se va reescribiendo a medida que se reescribe la vida misma de sus protagonistas” (Arias, 2016, p. 11) y como matriz performativa para otras prácticas teatrales.

### 2.2.1 ¿Cómo hacer performativo un archivo?

En un conversatorio realizado recientemente<sup>75</sup> Lola Arias refiere a *Mi vida después* como la primera vez que escribe a partir del trabajo con actores y que se plantea la pregunta de cómo hacer que el material de archivo se torne performativo, dos de los pilares que son la base de sus posteriores producciones teatrales. De esta manera, *Mi vida después* se presenta, no sólo como una pieza clave en las producciones teatrales en torno a las memorias y el pasado dictatorial (De la Puente, 2019; Blejmar, 2016; Pérez, 2022), sino también como una pieza que marca un punto de inflexión en la producción artística de Lola Arias en un momento de emergencia de un teatro de carácter biográfico, documental y performativo en Argentina (Brownell, 2010, 2019; Urraco, 2012; Cobello, 2015, 2024, Pinta, 2013, entre otros).

*Mi vida después* es presentada por De la Puente (2019) como referente de las “memorias performativas” de los “hijos críticos” y por Cobello (2021) como un “teatro documental performativo” (p. 5). Verzero (2020) refiere a esta pieza como la primera vez que se utilizan “dispositivos performativos para el tratamiento de temáticas de memoria en relación con el pasado reciente en el teatro argentino” en tanto sus antecedentes son piezas de carácter ficcional, como

---

<sup>75</sup> Conversatorio con Lola Arias en la Universidad de las Artes en Buenos Aires Transmisión: [Artes Dramáticas UNA on Instagram: "Conversatorio con Lola Arias"](#). Resulta significativo que varios de los comentarios que surgen en este Conversatorio hacen referencia a como las políticas de memoria que atraviesan a *Mi vida después* y que hacen de Argentina una referencia internacional en materia de derechos humanos, estén siendo cuestionadas y desmanteladas por el gobierno del actual presidente, Javier Milei.

*Open House*<sup>76</sup> (2001) de Daniel Veronese<sup>77</sup> o el *Amor es un francotirador* (2007) de Lola Arias (pieza a la que ya hiciéramos referencia, cf. 43-45 de esta tesis). La autora propone que es a partir de su estreno se observan nuevos usos de lo performativo en el abordaje de las memorias dictatoriales como sucede en piezas como *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado*<sup>78</sup> de Damiana Poggi y Virginia Jáuregui (2010) estrenada en *Teatro por la identidad* (p. 155-156).

De la Puente (2019) refiere a estas “memorias performativas”, de las cuales *Mi vida después* es ejemplo, como aquellas memorias “que se encarnan en el hecho teatral como acontecimiento presente vivo, irrepetible y en devenir constante”; lo performativo es aquello que está abierto a lo imprevisto, “al instante irrepetible, siempre variable y cambiante, imprevisible, vivo e incontrolable” (p. 255). Estas producciones se presentan asociadas al “teatro posdramático” (Lehmann, 2017) no sólo debido a la inmediatez de la presencia de los cuerpos como foco principal del acto teatral, sino también al uso exacerbado del espesor de los signos de su lenguaje, acorde sucede en *Mi vida después*.

A lo largo de toda la pieza, al lado derecho del escenario, se observa una mesa de operaciones en la cual los performers manipulan objetos y documentos creando imágenes que son proyectadas en una pantalla al fondo del escenario. Dichas imágenes revelan el carácter constructivo del acontecimiento escénico

---

<sup>76</sup> En relación al carácter performativo de esta pieza, Brownell (2019) menciona lo siguiente: “esta puesta performática coral se propuso el innovador desafío de seguir representándose hasta tener —una muerte natural, como explicaban desde el programa de mano. Esto implicaba que cuando un intérprete dejara el proyecto, no podría ser reemplazado y la pieza debería modificarse para asumir esa pérdida, y así continuaría —y continuó durante ocho años— hasta que ya no quedara nadie. De este modo, más allá de la temática que el espectáculo abordaba, que tenía que ver con la soledad y el abandono, la propuesta estaba basada constitutivamente en una apertura a lo real como devenir, como constante transformación, en diálogo permanente con las decisiones y posibilidades de cada intérprete en su vida fuera del teatro. A su vez, el espectáculo incluía un detalle llamativo, sobre todo en función del horizonte de expectativas del momento, que era la participación de un conejo en escena, el cual de algún modo funcionaba como puesta en abismo del interés por lo vivo —lo no ficcional, lo no representacional— que caracterizaba el espectáculo” (p.87).

<sup>77</sup> Daniel Veronese (1955) es un actor, director, dramaturgo y titiritero argentino, integrante del ya mencionada Periférico de Objetos (cf. 24; 34 y 56).

<sup>78</sup> Esta pieza junto a *Mi vida después* conforman el segundo corpus de las producciones de los hijos críticos “De la Puente, 2019) mencionada en esta tesis (cf. 1.2.4, p. 36)

(vemos las manos de los performers manipulando objetos e interviniendo documentos), del mismo modo que ocurre con el armado y desarmado de escenografías o con el cambio de vestuarios de los performers. El artificio escénico se torna visible y se expone el juego de la creación ficcional en un exacerbado despliegue de recursos teatrales, muchos de los cuales, según Urraco (2012) ya habían sido utilizados en otras piezas de la programación del Ciclo Biodrama. La inclusión de coreografías, los recursos multimedia y música en vivo, la utilización del circuito cerrado, la participación de niños y animales en escena, afirma un teatro biográfico-documental que se presenta como un espacio de experimentación y búsqueda de nuevas formas de acercarse a lo real, sin por ello distanciarse de los recursos ficcionales propios del teatro. En palabras de Brownell (2009):

Esta multiplicidad de recursos puestos en juego y la rigurosidad coreográfica con la que son desplegados constituye uno de los signos más distintivos y poderosos de esta puesta, en tanto escenifica su propia base paradójica: la de transitar los lindes de la realidad con una carga intensificada de artificio; la de decir la historia propia de un modo tan fijo que por momentos se vuelve ajena, la de presentar documentos cercanos con gran distancia; la de calcular en qué momentos va a intervenir el azar. (p. 2).

En este análisis de la pieza, Brownell (2009) distingue cuatro “niveles performáticos”. En primer lugar, aparece lo testimonial (1) en tanto los performers narran sus historias en primera persona. Por otra parte, el *remake* (2) refiere a “cuando los hijos toman el lugar de los padres rehaciendo sus circunstancias en primera persona” en una representación que Brownell (2009) diferencia de la que realizan “cuando se encarnan los personajes de las historias de otros” (3). El último nivel, denominado acción, refiere a momentos de “pura performance” en los cuales las acciones que se realizan no tienen una finalidad narrativa o representativa (p. 5). Estas acciones como correr, saltar, tocar un instrumento, recuerdan lo que Arias (2007) llama actuación deportiva en *El amor es un francotirador* (p. 84) en referencia a un tipo de actuación que busca exponer el carácter performativo. Esta performatividad de las acciones que se presenta como

estrategia de construcción teatral, encuentra semejanzas con cómo operan las acciones en las construcciones identitarias en la cultura contemporánea y es en este sentido que Pinta (2013) refiere a cómo la figura del enamorado en *El amor es un francotirador* (cf. p. 46 de esta tesis) se constituye a través de sus acciones. En el caso de *Mi vida después* entendemos que esto podría trasladarse al carácter performativo de las memorias dictatoriales constituidas como tales, no sólo o no exclusivamente a través del recuerdo, sino también a través de su reactivación.

Por otra parte, en relación al carácter biográfico-documental de *Mi vida después*, cabe observar que, si bien esta pieza se estrena como producción independiente del Teatro Sarmiento una vez que el Ciclo Biodrama ya había finalizado (debido a que Vivi Tellas había dejado la dirección de este teatro), muchas investigaciones, como la anteriormente mencionada de Urraco (2012), toman en consideración que su proceso creativo surge y se desarrolla en el marco de este ciclo. En ese sentido, Brownell (2019) considera a *Mi vida después* junto a *Los 8 de julio* de Mariano Pensotti y Beatriz Catani, *Sentate* de Stefan Kaegi y *Archivos* de Vivi Tellas como las obras “más posdramáticas” creadas en el marco de este ciclo debido a que son las que presentan mayor exaltación del “componente extra-teatral” (p. 289). Este carácter posdramático, asociado a la inclusión de elementos extrateatrales como formas de acercamiento a lo real, implica concebir el carácter experimental y posicionar estas piezas dentro de un marco teórico presentado por Lehmann (2017) en el cual se desplaza la idea de obra, como resultado final de un proceso de creación, hacia la idea de práctica teatral.

Lehmann (2017) propone que “el teatro posdramático se aleja de la estructura mental inteligible hacia la exposición de la corporalidad intensa” lo cual le confiere independencia a las acciones físicas de su justificación dramática debido a que “el cuerpo ya no se muestra como otra cosa que a sí mismo” (p. 166). La idea de “teatro performativo” que propone Féral (2008) también pone su foco en la presencia corporal sin embargo se diferencia del “teatro posdramático” al observar que éste último refiere exclusivamente a aspectos formales y propone

que éstos se distancian de toda representación lo cual, según Féral (2008), es “un horizonte de expectativa más que una realidad, en la medida que es imposible que una forma teatral, sea cual fuere, escape de la narrativa y, por lo tanto, de la representación” (p. 30).

El “teatro performativo” que propone Féral (2008) pone énfasis en la performatividad como acción real que no busca generar la ilusión de otro lugar u otro tiempo pero deja abierta la pregunta de si es posible escapar de toda referencialidad en tanto entiende que la representación es inherente a toda acción humana. Su propuesta se basa en tres operaciones: hacer, estar presente y mostrar el hacer (p. 31). Este teatro considera que es “a partir de la ejecución del gesto, la creación de la forma, la disolución de los signos y su reconstrucción permanente” que se establece una “estética de la presencia”, la cual sitúa a la acción, al acontecimiento y a la presencia física, por encima de la representación dando lugar a la creación de lógicas internas, reglas de juego propias de cada pieza que se alejan de la “representación mimética” pero no por ello, de la creación de sentido y por tanto, de otras formas de representación (p. 48).

Entendemos que analizar una pieza de “teatro performativo” implica comprender sus lógicas internas, sus procedimientos, sus formas de organización y modos de composición, sin dejar de lado las referencias con las que trabaja y las narratividades que se forjan. En este sentido, Cobello (2024) enmarca el trabajo de Lola Arias dentro del “giro performativo” (Fischer-Lichte, 2011) y se apoya en las ideas de Féral (2011) en torno a lo performativo como un énfasis en “la fuerza o la capacidad de transformación de la acción desde el acontecer y la deconstrucción” y en la utilización de “procedimientos ligados a discursos o acciones que crean realidad” (p. 59). En particular, respecto a *Mi vida después*, Cobello (2024) observa que:

El ineludible grado de impacto que MVD tuvo tanto a nivel local como internacional se explica principalmente por la fuerza performativa de una propuesta de reconstrucción de la identidad, individual y colectiva, que se presenta a la vez como fenómeno contingente de la acción social o política

que impulsa la obra y como motivo o base para nuevas acciones. Su carácter procesual no impide mostrar claramente los consensos colectivos civiles alcanzados y sostenidos tras la última dictadura que hacen frente a los discursos negacionistas siempre al acecho. De este modo, la obra produce un estado de igualdad en el reparto de lo sensible entre artistas y espectadorxs (Rancière, 2010; 2019) que no se presenta como premisa sino como fin a alcanzar. (p. 199)

De acuerdo a este análisis, si bien *Mi vida después* se apoya en los consensos colectivos respecto al pasado dictatorial alcanzados en Argentina durante los dos mil, lo hace a través de una impronta procesual y performativa, lo cual le permite reconstruir identidades individuales y colectivas, dar visibilidad a otras perspectivas que, sin contraponerse a los consensos alcanzados, amplían su espectro y dan cuenta del pasado dictatorial como legado cultural y social.

Por último, en este afán de comprender a *Mi vida después* como una pieza de teatro documental contemporáneo en la cual los documentos y los materiales del archivo familiar se tornan performativos, resulta un aporte fundamental la anterior investigación que realiza Cobello (2015-2016) en relación a los modos de actuación en esta pieza. Dicha investigación da lugar a la figura de “actor-documento” como una “zona de oscilación constante entre presencia y representación”, figura que luego se aplica a otras piezas de la escena contemporánea (Cobello, 2021, p. 1).

En nuestra investigación, nos proponemos expandir el estudio de los procedimientos a la composición escénica y las estrategias dramáticas lo que implica analizar no sólo los procedimientos en un sentido actoral, sino en un sentido más global de la escena. Esto implica preguntarnos: ¿qué lugar ocupa la actuación y cómo los performers en tanto actores-documentos participan de cada uno de los procedimientos escénicos?, ¿cómo esta figura de actor-documento se relaciona con otros aspectos de la composición escénica?, ¿cómo operan las relaciones entre presencia y representación en cada uno de los procedimientos escénicos cuyos análisis presentamos a continuación? y finalmente, ¿cómo las acciones que los performers realizan se articulan con otros aspectos de la

composición escénica?, ¿cómo operan estos procedimientos escénicos en la reactivación de las memorias dictatoriales?

### 2.2.2 Soportes para practicar memorias

Luego de su estreno *Mi vida después* circula durante cinco años consecutivos por festivales de teatro y artes escénicas de diferentes ciudades latinoamericanas y europeas<sup>79</sup>. Esta inmensidad de su alcance contrasta con la intimidad del momento que menciona Lola Arias como inicio de esta pieza: “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 padres” (Arias, 2016, p. 9). Este momento germinal del proceso de creación que Lola Arias identifica como un encuentro entre dos generaciones, como si ella y su madre fueran “la misma persona en algún extraño pliegue del tiempo” (p. 9) es muy similar a la forma en que Liza nos introduce a la pieza en el prólogo.

---

<sup>79</sup> Teatro Sarmiento, TGSM, Buenos Aires; International Summer Festival Hamburg; Theater Spektakle; Zurich; Noordezon Performing Arts Festival Groningen; Steirischer Herbst Festival Graz; BIT Theater Garasjen, Bergen; Spielart Festival, Munich; Theater am Kirchplatz (TAK) Lichtestein; HAU Berlin; Festival Radicals, Barcelona; Extra. Theatre Bonlieu. Annecy; Transversales, México DF; FIAC, León, Guanajuato; ArtCena Festival, Río de Janeiro; Musountourn, Frankfurt; TACEC, Teatro Argentino de La Plata; FIAC, Festival Internacional de Artes Escénicas de Bahía; FITAM, Festival Internacional Santiago a Mil, Santiago de Chile; FIDAE, Festival Internacional de Montevideo; Théâtre de Cornouaille, Quimper; Theatre de la Ville, Paris; Festival Internacional de Teatro de Río Preto; Festival Cena Contemporánea de Brasilia; Centro Cultural San Martín, Buenos Aires; Brighton Festival, Brighton; Bienal Internacional de Teatro, USP, Sao Paulo; Mladi Levi, Ljubljana; Festival Transitions, Centro Cultural Onasis, Athens; Akcent Festival, Archa Theater, Prague; Trafo Theater, Budapest.

Liza: 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 setenta de mi madre que es exactamente de mi medida. Me pongo el pantalón y empiezo a caminar hacia el pasado.

En una avenida me encuentro con mis padres cuando eran jóvenes. Yo joven y ellos jóvenes nos vamos a dar un paseo en moto por Buenos Aires. Mi padre adelante, después mi madre y detrás yo, agarrada de su cintura con el viento golpeándome tan fuerte como si quisiera borrarla la cara. (Arias, 2016, p. 21)

*Mi vida después* se inicia con un montón de ropa cayendo desde el techo. Desde esa montaña de ropa, aparece Liza que camina hacia el público sosteniendo un jean delante de sus piernas con sus manos en los bolsillos y nos invita a imaginar su encuentro con sus padres cuando eran jóvenes dando un paseo en moto por Buenos Aires. A lo largo de la pieza se proyectan imágenes de sus padres o madres sobre los cuerpos de los performers, imágenes del pasado que componen una nueva imagen con los cuerpos allí presentes, en una estrategia similar a la utilizada en los fotomontajes de Lucila Quieto en *Arqueología de la ausencia* (cf. 1.1.2).

Fig.1. Encuentros generacionales en *Mi vida después*.



Escenas “Un día en la vida de mi padre”, “Fotos de la juventud” y “La muerte de mi padre”  
Capturas del registro audiovisual de *Mi vida después* proporcionado por la artista.

Este prólogo nos advierte de la convención teatral que es pilar de esta pieza: al ponerse la ropa de sus padres o madres, estos jóvenes performers, ocupan

su lugar, viajan al pasado y se encuentran con sus padres cuando eran jóvenes, pliegan el tiempo. La estructura de *Mi vida después* se organiza en un prólogo y en tres capítulos: 1- “El día en que nací” se centra en la presentación del archivo familiar de cada performer, 2- “Remakes” pone en práctica las recreaciones de situaciones vividas por sus padres y/o madres durante el período dictatorial y 3- “Lo que me queda” trae la presencia del pasado como aquello que se hereda y forma parte de las vidas de los performers en el presente y en su proyección hacia el futuro.

En la introducción a cada capítulo, los performers de pie, uno por uno, dirigiéndose directamente al público de manera frontal, utilizan una estructura textual similar y sintética que hace referencia al punto de partida de los tres capítulos. En el primero, el punto de partida es el momento de nacimiento de cada performer, en el segundo, la ropa que usaban sus padres o madres y en el tercero, los objetos o legados que les dejaron. Esta presentación parece a su vez revelar el punto de partida para la creación de las escenas que se presentan a lo largo de cada capítulo, emparentando el proceso creativo con la configuración escénica. La pieza ya no se presenta como el resultado de un proceso de creación subyacente sino como la presentación pública de su configuración escénica en un momento dado.

*Mariano:* Este es el mameluco original que usaba mi padre para correr carreras. Tiene su nombre bordado en el bolsillo: Horacio Speratti. Mi padre era más bajo que yo, por eso me queda un poco chico.

*Blas:* La sotana de mi padre se perdió y en el teatro me dieron esta que me queda un poco grande.

*Pablo:* Mi padre se ponía todos los días un traje como este para ir a trabajar al banco. Supongo que el original se perdió y en el teatro me dieron esta que me queda un poco grande.

(algunas de las presentaciones de la introducción al capítulo 2, Arias, 2016, p.39)

Por otra parte, estas estructuras formales que abren los capítulos, permiten que emerjan sus singularidades sin por ello jerarquizar unas historias sobre otras. Mientras Mariano utiliza el mameluco original de su padre desaparecido cuando Mariano tenía tres años, Blas y Pablo utilizan ropas que les dieron en el teatro, similares a las que utilizaban sus padres en sus trabajos. Así, si bien los vínculos con los legados se manifiestan diferentes, a través del artificio teatral, todos participan de la consigna (usar las ropas de sus padres para recrear situaciones que vivieron durante la dictadura militar) en igualdad de condiciones, sin desconocer por ello las diferencias que existen entre las historias y en la implicancia que, para cada una de ellas, tiene la realización teatral de esta consigna.

En la escena introductoria al tercer capítulo, el poder de síntesis respecto a las diferencias en los legados de sus padres es aún mayor: Vanina presenta el expediente del juicio contra su padre, Liza todos los libros que escribió, Mariano el grabador de cinta abierta, Carla la última carta que escribió su padre, Blas la tortuga y Pablo el súper 8. Cada uno de estos objetos es utilizado en las escenas siguientes de este capítulo de un modo funcional pero también poniendo de manifiesto el valor afectivo de estos objetos/herencias para cada performer. Cada objeto, cada forma de ponerlo y utilizarlo en escena, aporta un matiz diferente al entramado de historias familiares de esta generación que se presenta en esta pieza.

Esta estructura de capítulos que se explicita en la versión publicada del texto, en el registro escénico no es tan evidente y allí adquieren mayor importancia la recurrencia o concentración de procedimientos escénicos. Al referirnos a procedimientos escénicos estamos haciendo alusión a la práctica escénica que se está poniendo en juego, a las relaciones que las acciones de los performers sugieren en un marco determinado, a las formas de composición escénica recurrentes cuyas estructuras y operaciones se tornan explícitas. El análisis de los procedimientos que presentamos a continuación, implica pensar ¿qué hacen los performers en escena y qué sucede en relación a sus acciones?, ¿qué reglas de juego están operando?, ¿cómo se relacionan las diferentes variables que hacen a la composición escénica en términos de formas coreográficas, formas

textuales, formas de vínculo entre sonidos, imágenes audiovisuales y presencias corporales?, ¿cómo se relaciona la representación (de lo ausente) con la presencia?

En este sentido, consideramos que estos procedimientos son tanto estructuras formales como marcos de autorregulación que orientan posibles discursividades y narratividades en torno a las memorias, a partir de condiciones, orientaciones y/o perspectivas dadas. Pavis (1998) refiere a los procedimientos como “técnica de puesta en escena, de juego escénico o de escritura dramática” que busca romper con la ilusión teatral, que da cuenta de su artificio, y que le confiere a los procedimientos “el estatuto de trabajo signifiante” (p. 356). Si bien estas características son parte de una definición de procedimiento asociada a los procesos de creación y no a la escena en sí misma, las mencionadas características coinciden con la idea de procedimiento escénico de la que partimos en esta investigación. Por otra parte, muchas de las operaciones y consignas que se aprecian en la escena de *Mi vida después* parecen dar continuidad a las utilizadas durante su proceso de creación, desdibujando las fronteras entre el proceso de creación y las presentaciones escénicas.

Por último, los resultados de los análisis de estos procedimientos parten de la idea de que allí radica el carácter ficcional de esta pieza (cf. 1.2.3) en tanto operación de organización de los materiales escénicos autorregulada y con criterios artísticos. Estos procedimientos operan en un “marco ficcional”, esto implica crear nuevas reglas de juego, proponer nuevas formas de composición a partir de lo real, confiriéndoles la capacidad de forjar nuevos sentidos a partir de materiales preexistentes (Sánchez, 2017). En las dos siguientes secciones presentamos los resultados del análisis de dos procedimientos identificados en *Mi vida después*. Su estudio implicó comprender sus estructuras y reglas de juego, sus acuerdos implícitos y explícitos, la organización de la información, las modificaciones que admiten, las acciones, los diferentes roles de los performers, el relacionamiento con el público, la organización coreográfica en términos de

espacio y tiempo, el soporte y el marco que brinda cada procedimiento escénico para la reactivación de memorias familiares e históricas.

### 2.2.3 Procedimiento A: Feeling the blanks<sup>80</sup>

Este procedimiento que denominamos Feeling the blanks consiste en amalgamar información sobre las historias de vida de cada performer con acontecimientos de carácter político o histórico. El amalgamamiento se basa en que ambos, los sucesos de la vida personal y los acontecimientos históricos, suceden muy próximos en el tiempo, en un mismo año, días o meses antes o después. La recurrencia de este procedimiento a lo largo de la pieza, le confiere cronicidad y habilita el desarrollo de tres historias que coinciden o tienen continuidades en el tiempo: las historias de vida de los performers (desde el nacimiento a la muerte), las de sus padres y/o madres cuando eran jóvenes durante el período dictatorial y la historia reciente Argentina (desde inicios de los setenta a la fecha).

Feeling the blanks se basa en una estructura textual que puede presentarse de modo esquemático, de la siguiente manera:

Año XXXX / Sucede X en el mundo o en mi país / Sucede X en mi vida  
y/o Sucede X en la vida de mi padre, de mi madre o de ambos.

Este procedimiento se presenta al inicio del capítulo 1, en la escena *El día en que nací* y al final de la pieza en las escenas “Fast Forward / Autobiografías” y “El día de mi muerte”. En la escena “El día en que nací” cada performer relata el momento de su nacimiento en relación a algún acontecimiento histórico relevante ocurrido ese mismo año y nos cuenta la situación en la que se encontraban sus padres cuando ellos o ellas nacieron.

---

<sup>80</sup> La expresión *Feeling the blanks* como reescritura del nombre *Filling the blanks* la tomo de una propuesta/comentario realizado por Carolina Guerra en el marco del proyecto *Danzografías*, coordinado por Carolina Silveira, del cual participé. Desde entonces ese juego de palabras quedó dando vueltas y me pareció propicio ponerlo en práctica para denominar este procedimiento por las razones que desarrollo en las páginas siguientes.

*Blas:* 1975. La nave Viking es lanzada hacia Marte y en la ciudad de La Plata nazco yo. Mi padre había sido cura y decía que en el seminario no se podía pertenecer a ningún partido político, salvo al de Dios.

*Carla:* 1976. Se declara el golpe militar y un mes después nazco yo. Soy un bebé muy rebelde. Mi mamá me pone de nombre Carla por Carlos, mi papá, que era sargento del Ejército Revolucionario del pueblo.

(Arias, 2016, p. 23)

Lado a lado, de frente y próximos al público, los performers se paran detrás del número correspondiente al año de su nacimiento, escrito previamente por Blas sobre la línea de tiempo trazada con tiza sobre el piso. Esta disposición presenta a un elenco, conformado por jóvenes de una misma generación, nacida entre 1972 y 1983, quienes narran sus memorias de la infancia al tiempo que las ponen en relación con los vínculos filiales y con lo que vivieron sus padres y madres durante ese momento: ¿qué les contaron?, ¿qué les ocultaron?, ¿de qué trabajaban?, ¿qué les gustaba hacer?, ¿qué decisiones importantes tuvieron que tomar? ¿qué pensaban y qué hacían en relación a la política?, ¿cómo vivieron y qué hicieron durante la dictadura?. El poner en juego una misma estructura textual democratiza las historias, en tanto cada una recibe el mismo tratamiento. Esto pone a la par, lado a lado, a hijos de desaparecidos, hijos de exiliados, hijos de apropiadores, hijos de apolíticos.

El momento del nacimiento es fundante en las construcciones identitarias; sin embargo, es un momento del cual no tenemos recuerdos. En ese sentido, la familia ocupa un lugar central, no sólo en tanto progenitores, sino también como testigos y relatores de ese momento. Habitados por estos relatos familiares que se asumen como propios y que generan marcas identitarias, los performers presentan sus nacimientos como el inicio del relato sobre sus historias de vida: el nombre que les pusieron, el país donde nacieron, cómo fue el parto, la situación familiar que les recibió, el momento histórico en el que (se) iniciaron sus vidas.

Fig. 2. Feeling the blanks en *Mi vida después*



Escena “El día en que nació”.

Capturas del registro audiovisual de *Mi vida después* proporcionado por la artista.

El juego formal de este procedimiento invita a exacerbar o enaltecer algún aspecto, acorde sucede con el relato de Carla en el cual se presenta como un “bebé muy rebelde” al tiempo que nos informa que su nombre se debe al de su padre, Carlos, guerrillero desaparecido unos meses antes de su nacimiento. De un modo sutil, jugando con la ironía y el humor, Blas amalgama su nacimiento con acontecimientos lejanos que incluso reales, suenan fantásticos, como la nave Viking lanzada a Marte en 1975, evento histórico que más adelante podemos asociar metafóricamente con la vida de su padre en el seminario, lugar de censura y ocultamiento en plena dictadura militar, como otro planeta ajeno a lo que estaba sucediendo.

Esta idea de vincular microhistorias con acontecimientos históricos de carácter público, desde lo testimonial, encuentra parentescos con algunos procedimientos literarios, particularmente con el utilizado por Lorrie Moore en su relato *Cómo hablar con tu madre (notas)* en el cual se van dando indicaciones de cómo relacionarse con una madre<sup>81</sup> en un recorrido retrospectivo que se inicia unos años después de su muerte. En ese recorrido, desde 1982 a 1939, Morrie (2021)<sup>82</sup> intercala relatos de situaciones familiares con acontecimientos históricos,

<sup>81</sup> Este relato tiene un carácter autobiográfico pero está escrito en segunda persona como un manual de Autoayuda (1985), nombre del libro en el cual se publica este relato.

<sup>82</sup> Se consultó este relato en la publicación reciente de todos sus cuentos referenciada en la bibliografía.

como la elección de Reagan y de Nixon, como la llegada a la luna, la invasión de Alemania a Polonia e incluso datos históricos menos conocidos como el inicio de la venta de los pañales desechables. Si bien este procedimiento literario se presenta como antecedente y referencia, el carácter escénico de *Mi vida después* le confiere otras cualidades a la palabra oral (y no escrita) como acto del decir.

Según Cornago (2009) en las actuaciones de carácter confesional, la presencia de cuerpo que estuvo allí, en ese tiempo, en ese lugar, adquiere particular importancia, en tanto ahora está dando su testimonio aquí. Este artículo indaga y reflexiona sobre las diferentes estrategias confesionales utilizadas en piezas contemporáneas de teatro y danza que se ubican dentro del auge de lo testimonial que se inicia en la primera década del siglo XXI. Su análisis nos invita a reflexionar sobre la escisión entre cuerpo y palabra como lugar propicio para la creación escénica en tanto espacio de búsqueda y cuestionamiento de las certezas. En el acto físico de la enunciación se cruzan pasado y presente en un yo que se construye, en una transformación de uno mismo en tanto “el individuo pasa a ser testigo, en tiempo presente, de su propia experiencia, pasada” (Cornago, 2009, p. 3).

En *Mi vida después* esto se da en una doble dirección en tanto los performers toman consciencia de cómo vivieron sus infancias durante la dictadura en su ámbito familiar, en un momento en el cual no tenían consciencia o del cual no tienen casi recuerdos, al tiempo que reconstruyen la vida de sus padres y madres durante ese período. Así, se tornan testigos, no sólo de sus historias de vida, sino también de las de sus padres y de cómo se fueron construyendo sus vínculos filiales, ¿qué hicieron en ese tiempo sus padres y madres?, ¿cómo se fueron construyendo sus memorias en base a los relatos que sus padres y madres les hicieron?. De esta manera, este procedimiento vincula las historias de vida de los performers, no sólo con acontecimientos históricos, sino también con las historias de vida de sus padres, conjugando así las tres perspectivas que atraviesan esta pieza: la “segunda generación postdictadura” (Drucaroff, 2011, 2016), con la

de las “dramaturgia de las víctimas infantiles” (Pérez, 2022, p. 276-280) y con la de los “hijos críticos” (De la Puente, 2019) (cf. 2.1.4).

Casi al final de la pieza, el procedimiento Feeling the blanks vuelve a aparecer en la escena “Fastforward/ Autobiografías” en la cual se repite esta estructura textual para recorrer diferentes momentos desde la infancia de estos jóvenes hasta el año de presentación de la pieza. Retomando el recorrido cronológico iniciado en la escena “El día en que nací”, esta escena parte del año 1982, año de la guerra de las Malvinas, y recorre algunos hitos relevantes durante los posteriores gobiernos democráticos hasta 2014, año de presentación de esta pieza.

*Mariano:* 1982. Guerra de las Malvinas. La maestra nos hace escribirles cartitas a los soldados

*Pablo:* 2001. Corralito. El presidente se escapa en helicóptero. Yo me caigo de un caballo y me rompo una pierna.

*Blas:* 2014. Estela de Carlotto recupera a su nieto después de pasar treinta y cinco años buscándolo y yo me caso con mi novio para adoptar hermanos.

Fragmento del texto de la escena *Fastforward/ Autobiografías* (Arias, 2016, p.63)

A lo largo de estos años, cada performer va nombrando años y diferentes acontecimientos políticos de la posdictadura argentina, como la presidencia de Menem, el corralito, la legalización del aborto, la primera presidente mujer, el Papa argentino, etc., amalgamándolos con momentos importantes en sus vidas como accidentes, enamoramientos, separaciones, viajes, etc. Esta vez, los parlamentos son enunciados a los gritos por un megáfono desde una plataforma a la que suben y luego saltan mientras debajo se desarrolla un batalla de ropas que da continuidad a la escena anterior en la cual Liza lee fragmentos de uno de los libros de su padre en el que se proclama una revolución. Esta batalla campal en la que también participa Moreno realza el carácter lúdico y la presencia física de los

cuerpos, mientras se escuchan datos históricos y anécdotas personales en un línea de tiempo que va desde el final de la dictadura hasta el presente.

Fig. 3. *Feeling the blanks* en *Mi vida después*



Escenas “Fast/Forward/Autobiografías” y “El día de mi muerte”.  
Capturas del registro audiovisual de *Mi vida después* proporcionado por la artista.

El transcurso de la historia se mezcla con la adrenalina juvenil, lo cual le quita solemnidad al relato histórico y trae la fuerza de la presencia de los cuerpos durante el período postdictatorial. A su vez, el finalizar en el año correspondiente al de la presentación de la pieza, le confiere actualidad y da cuenta del carácter de “criatura viva” que Arias (2016, p.11) atribuye a la pieza ya que el final de esta escena se actualiza a medida que transcurren los años durante los cuales se presenta *Mi vida después* (siempre finaliza en el año correspondiente a la presentación y haciendo referencia a un acontecimiento reciente de relevancia).

En la versión del texto publicada en el libro, correspondiente al año 2014, el último acontecimiento político al que se hace mención es la recuperación del nieto de Estela de Carlotto<sup>83</sup> luego de treinta y siete años de búsqueda. Esto no sólo da cuenta de la persistencia del pasado dictatorial en el presente, sino también de cómo esta pieza reactiva memorias del pasado dictatorial, al tiempo que documenta el presente de los procesos de memoria, verdad y justicia que se llevan a cabo en Argentina durante el tiempo en el cual se presenta en diferentes ciudades del mundo.

<sup>83</sup> Visión 7 - "Se cumplió lo que decíamos las Abuelas, él me buscó", dijo Estela, sobre su nieto Guido

Este procedimiento se repite en la escena “El día de mi muerte” con una disposición coreográfica similar a la primera escena. Con megáfonos, tarimas y batallas de ropas, Mariano escribe sobre la línea de tiza ya borroneada, los años correspondientes a la muerte de los performers. Cada performer se para detrás de la línea configurando nuevamente un friso generacional desde el cual, parados sobre el año correspondiente a su muerte, lado a lado y de frente al público, cada performer narra cómo muere y cómo será la Argentina o el mundo en ese momento.

*Pablo:* Yo me muero el 3 de octubre de 2030, ahorcado en un ombú como un gaucho melancólico. La llanura va a estar por el monocultivo, las vacas van a nacer enfermas y los caballos con una sola pata. Sólo quedarán algunos gauchos drogados bailando malambo.

*Vanina:* Yo muero el 25 de 2035 en un accidente de autos. Para ese momento, la Argentina sigue igual que ahora. La misma presidente, las mismas luchas sociales, el mismo conflicto entre el gobierno y los medios. (Arias, 2016, p. 64)

Al referir a la muerte como algo que imaginan en un futuro distópico en una disposición similar a la que tenían al inicio con sus nacimientos, sus memorias del pasado se parecen a sus imaginarios del futuro, en tanto momentos inciertos, sospechados pero desconocidos con exactitud. Por otra parte, mientras cada performer habla, Moreno, le dispara con una pistola de agua en la cara, realzando el carácter lúdico de la pieza y desdibujando sus rostros como un gesto que parece dar cuenta de cómo este presente, que imagina futuros, será parte de las memorias desdibujadas de las próximas generaciones (cf. 2.1.4, p. 56).

Al referir a la muerte como algo que imaginan en un futuro distópico en una disposición similar a la que tenían al inicio con sus nacimientos, sus memorias del pasado se parecen a sus imaginarios del futuro, en tanto momentos inciertos, sospechados pero desconocidos con exactitud. Por otra parte, mientras cada performer habla, Moreno, le dispara con una pistola de agua en la cara, realzando el carácter lúdico de la pieza y desdibujando sus rostros como un gesto

que parece dar cuenta de cómo este presente, que imagina futuros, será parte de las memorias desdibujadas de las próximas generaciones (cf. 2.1.4, p. 56).

Fig. 4. Feeling the blanks en *Mi vida después*



Escena “El día de mi muerte”.

Capturas del registro audiovisual de *Mi vida después* proporcionado por la artista.

Por último, el nombre de este procedimiento, Feeling the blanks, se presenta como un guiño y un juego sonoro con el nombre de los ejercicios Filling the blanks que consisten en llenar los espacios vacíos y que se utilizan habitualmente para aprender lenguas. Así, Feeling the blanks intenta realzar la idea de ejercicio textual, de jugar a armar la frase como una práctica que implica el poner el cuerpo en la acción de decirla. Además del juego sonoro con la similitud de las palabras, esto implica pensar que al tornarse en una práctica corporal, al ser habitado corporalmente, más que completar con lo que se espera, estos jóvenes performers sienten lo que falta, lo habitan, lo vivencian, juegan con sus posibilidades.

Al cambiar “*feeling*” en lugar de “*filling*”, se mantiene ese presente continuo que indica algo procesual que se va haciendo al enunciarse, pero abre la posibilidad de sentir el vacío en lugar de intentar llenarlo. Esta elección intenta adherir a la propuesta de Gatti (2006) de las “narrativas del vacío” (cf. 1.1.3) ejemplificada con la película *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, la cual propone que ante la “imposibilidad de representar”, las producciones artísticas de muchos de estos jóvenes dan cuenta de que esos vacíos son habitables, que son parte de sus vidas y de sus construcciones identitarias. Por otra parte, en una

entrevista realizada por Sonia Jaroslavsky en 2010, Lola Arias menciona que en las presentaciones de *Mi vida después* en Europa los espectadores “estaban muy conmovidos de escuchar la historia de una generación que carga con la historia de otra generación, cuyos rastros están borrados, incompletos”<sup>84</sup>. Esto nos permite pensar que si bien en el caso de *Mi vida después* no estamos refiriendo a los hijos de los desaparecidos exclusivamente, la “catástrofe identitaria y lingüística” a la que refiere Gatti (2006), ese vacío sobre el pasado que es imposible de representar pero que sin embargo está siendo habitado, parece expandirse hacia toda la generación.

Por último, podemos decir que este procedimiento escénico da cuenta de cómo, a lo largo del recorrido, desde su nacimiento hasta su muerte, esta generación se va haciéndose cargo de sus herencias y, lejos de resignarse a completar lo que falta, lo resignifica y reformula, lo siente y lo habilita, lo torna posibilidad de haber sido y, por tanto, posibilidad de ser. Una posibilidad de ser que dejará otras herencias y habilitará la reinvención de las memorias en las generaciones que les sucedan.

#### 2.2.4 Procedimiento B: Documentar lo performativo

El segundo procedimiento escénico identificado en *Mi vida después* se denomina Documentar lo performativo. Este nombre presenta dos sentidos contrapuestos ya que lo performativo está asociado a un hacer que transforma y se modifica con el tiempo, mientras que lo documental intenta fijar el tiempo. Sin embargo, en tanto documentar aparece como verbo en infinitivo y lo performativo como sustantivo, el foco se orienta hacia el acto de documentar como gesto que registra un presente en transcurso. En ese sentido, al nombrar este procedimiento escénico identificado de esta manera, intentamos dar cuenta de que en esta pieza el carácter documental no refiere exclusivamente al trabajo con documentos en escena como fuente de información o preguntas, sino también a la acción de intervenir y crear nuevos documentos en escena. En síntesis, Documentar lo

---

<sup>84</sup> <http://www.alternivateatral.com/nota485-una-solavida>

performativo implica conferirles performatividad a los documentos y al material de archivo a través de su encuentro con las acciones, los testimonios y las presencias de los cuerpos en escena.

En el análisis de este procedimiento escénico identificamos tres modos de operar: 1- mediante la intervención de documentos preexistentes que generan nuevos documentos, 2- creando capturas testimoniales que entrelazan objetos del archivo familiar con testimonios de los performers y 3- produciendo imágenes anacrónicas mediante la yuxtaposición de imágenes del pasado con imágenes de los cuerpos en vivo de los performers. A continuación, cada una de estas modalidades es analizada a partir de un ejemplo.

Estos ejemplos se ubican en escenas del primer capítulo de *Mi vida después* cuyo espacio escénico se configura de la siguiente manera: los performers dan sus testimonios en un micrófono a la izquierda del escenario, al otro lado se ubica una mesa de operaciones y en el fondo una pantalla en la cual se proyectan las imágenes capturadas y creadas desde la mesa de operaciones. Dicha mesa se presenta como un set de filmación en formato escritorio en el cual hay una cámara enfocada hacia su centro, una lámpara y un operador que realiza acciones para crear e intervenir las imágenes que se proyectan. Este circuito cerrado recuerda los sistemas de vigilancia y la lámpara sobre la mesa, los interrogatorios policiales que intentan extraer datos y pruebas a partir de testimonios.

En la escena “Fotos de mi infancia” Vanina da su testimonio mientras desde la mesa de operaciones se proyectan fotografías de su álbum familiar que son intervenidas. En una de las primeras fotografías vemos a su tío, su abuelo y su padre. A medida que Vanina los presenta como “todos policías”, “tienen caras de policías, bigotes de policías, actitud de policías” (Arias, 2016, p.25), el performer operador señala con un marcador rojo sus rostros, sus bigotes y sus manos en la cintura. Por último, Vanina se señala en la fotografía y sobre la imagen se escribe la palabra yo junto a una flecha que señala a la niña que aparece delante y debajo de su familia de hombres policías.

Fig. 5. Intervención gráfica de documentos



Escena “Las fotos de mi infancia”.

Capturas del registro audiovisual de Mi vida después proporcionado por la artista.

En la fotografía siguiente aparece Vanina, cuando tenía tres años, mirando a su madre bañando a su hermano. Del mismo modo, a medida que Vanina da su testimonio, con el marcador rojo se señala la expresión de confusión de su rostro debido a que no sabe de dónde vino su hermano ya que su madre no estuvo embarazada. El gesto de intervenir gráficamente estas imágenes se presenta como apoyo y prueba del testimonio de Vanina; estas fotografías pasan así de ser documentos que dan cuenta de la existencia del pasado a ser signos materiales de su testimonio sobre su infancia mirada desde el presente. Más adelante en esta misma escena, Vanina nos presenta una fotografía de su infancia en la que se la ve abrazada de su hermano. En su testimonio, Vanina observa que si bien ambos son muy parecidos físicamente, hace diez años se enteraron que no eran hermanos de sangre. Mientras lo narra, vemos en la pantalla a alguien (algún performer) que recorta con un tijera la fotografía dejando a Vanina y a su hermano<sup>85</sup> separados.

El ejemplo de la segunda forma de Documentar lo performativo a través de una captura testimonial que vincula objetos con testimonios, se presenta en la escena Las cosas de mi padre del primer capítulo. En esta escena, Mariano presenta a un autito que le regaló su padre cuando él tenía tres años. La Bugatti Type 35C se proyecta en escena y este objeto, original y privado, se hace público. La imagen que se proyecta adquiere status de documento testimonial en tanto el

<sup>85</sup> El hermano de Vanina Falco es Juan Cabandié quién recuperó su identidad en 2004 luego de una búsqueda que él mismo inició. Más información: <https://www.abuelas.org.ar/nietas-y-nietos/292>

auto de juguete materializa y es prueba del testimonio de Mariano. El encuentro entre el objeto y su testimonio da cuenta del gesto del padre de Mariano de darle un regalo a su hijo, de la existencia de un pasado de convivencia y afecto entre ambos, del interés del padre de Mariano por los autos, del apego de Mariano adulto por ese juguete como lo que queda ante la ausencia de su padre desaparecido por el terrorismo de estado. Inmediatamente después, se suman otros dos autos de juguete a la proyección y uno de ellos es utilizado para hacer una demostración del relato de Mariano de cómo su padre, militante de la Juventud Peronista, colabora en las acciones armadas poniendo armas en el chasis de los autos.

Fig. 6. Captura testimonial y yuxtaposición de imágenes en *Mi vida después*



Escena “Las cosas de mi padre”.  
Capturas del registro audiovisual de *Mi vida después* proporcionado por la artista.

Es también en esta escena que se sitúa el ejemplo del tercer modo de Documentar lo performativo a través de la creación de imágenes anacrónicas que combinan lo presente y lo ausente. La yuxtaposición de imágenes del pasado con los cuerpos del presente, se ejemplifica en el final de esta escena en la cual Mariano, colocado en el centro, comenta dos fotografías de su padre que son proyectadas en la pantalla detrás de él. En la proyección de la primera fotografía, Mariano observa los parecidos físicos entre él y su padre, aclarando que ahora él (Mariano) tiene la misma edad que tenía su padre entonces. En la segunda, Mariano compara ambas fotografías de su padre y nos lleva la atención a los cambios físicos que se observan en la segunda fotografía, tomada cuatro años después que la primera, en la cual se ve a su padre “rejuvenecido por la

militancia”, haciendo referencia a los cambios en su apariencia como forma de evitar ser reconocido por los militares.

El acto de Mariano de poner su cuerpo entre medio de la proyección de las dos fotografías de su padre adquiere una vital importancia como documentación de lo performativo. Sánchez (2016) considera que “poner el cuerpo tiene una dimensión práctica con implicancias éticas y políticas” (p. 40), su presencia evita que la representación de lo ausente se presente desde una “superioridad ontológica respecto a lo que ocurre en el presente” (p. 41). De esta manera, el foco de esta escena no está puesto en la ausencia del padre de Mariano sino en los lazos entre su ausencia y la presencia de Mariano. Estos lazos se materializan tanto en el encuentro entre el autito (prueba del pasado) y el testimonio (relato del presente) del ejemplo anterior, como en la creación de una imagen anacrónica que conjuga la presencia de Mariano como “archivo vivo” (Lepecki, 2014) y “actor-documento” (Cobello, 2021, 2015-2015) con las fotografías de su padre como imágenes de un pasado ausente.

Por último, otro ejemplo de esta tercera modalidad se presenta en la escena en la que Liza Casullo, vestida igual que su madre, se coloca delante de su imagen en una proyección del programa de noticias del cual era conductora. En este caso, además de generar una imagen anacrónica, la hija ocupa el lugar de su madre haciendo latente la idea de Arias (2016) de que los hijos sean “dobles de riesgo” (p. 9) de sus padres o madres y tomen su lugar en los momentos más difíciles, como cuando su madre, militante en Montoneros y conductora de Telenoche, tenía que decir “noticias distorsionadas por la censura” (p. 33). Liza no sólo compone una imagen anacrónica sino que también toma el lugar de su madre trazando un puente entre Documentar lo performativo y Recreaciones intergeneracionales, tercer procedimiento escénico identificado en *Mi vida después* cuyo análisis presentamos en el siguiente capítulo de esta tesis (cf. 3.2-1, p. 107).

Fig. 7. Yuxtaposición de imágenes en *Mi vida después*



Escena “Fotos de la juventud”.

Capturas del registro audiovisual de *Mi vida después* proporcionado por la artista.

Por otra parte, este modo de *documentar lo performativo* a través de *imágenes anacrónicas* remite al ensayo fotográfico *Arqueologías de la ausencia* de Lucila Quieto en el cual se fotografiaba al cuerpo presente del hijo con la proyección de una fotografía de su padre desaparecido de fondo (cf. 1.1.2, p. 11 y 2.2.2, p. 64), así como a la película *M* en la cual Nicolás Prividera posa delante de una proyección de la imagen de su madre joven (cf. 24-26). En este sentido, Blejmar (2016) observa que a partir de *Arqueología de la ausencia*, esta práctica de crear imágenes anacrónicas se torna frecuente entre las producciones de memoria de esta generación de manera tal que “los artistas registran no tanto una presencia pasada (como lo hacen las fotografías), sino una ausencia presente”<sup>86</sup> (traducción propia, p. 139), acorde se observa en el caso de *Mi vida después*.

Por último, entendemos que esta exposición del artificio en Documentar lo performativo lo que se hace latente, no es tanto el pasado como tal, sino el artificio artístico, el procedimiento desde el cual podemos reactivar sus memorias. Esto le confiere performatividad al archivo: los documentos, objetos e imágenes del pasado no son algo a reproducir, preservar o clausurar, sino material de partida para la acción. La experiencia corporal transcurre en el presente, un presente que se sabe histórico, que es capaz de dialogar con su pasado e imaginar su futuro.

<sup>86</sup> “In all of these collages the artists register not so much a past presence (as photographs do) but a present absence, alluded to by the fragmentary nature of collages and the dislocated family portraits comprising diverse materials and images of different sizes and texture” (Blejmar, 2016, p. 138)

\*\*\*\*\*

En este capítulo partimos de un recorrido por los inicios de la trayectoria de Lola Arias, en su doble rol de dramaturga y directora, hasta el estreno de *Mi vida después*, pieza cuya dramaturgia surge del trabajo con los performers y su archivo familiar. El proceso de creación de esta pieza se inicia en el marco del Ciclo Biodrama y parte de la conformación de un elenco que se presenta como el retrato de una generación nacida en dictadura. Lo generacional es abordado en un doble sentido, en tanto los performers son hijos y herederos críticos del legado familiar de quienes vivieron su juventud en dictadura (la generación de los hijos), y en tanto generación posdictadura que comparte un tiempo histórico: haber vivido sus infancias en dictadura, sus adolescencias en los noventa y ser jóvenes durante los procesos de memoria, verdad y justicia que se desarrollan en Argentina durante los dos mil.

En *Mi vida después* las acciones se presentan como “actos performativos” que “no expresan una identidad preconcebida sino que más bien generan identidad” (Fischer-Lichte, 2011, p. 54). Esto le confiere carácter performativo al trabajo con los archivos familiares, a partir de los cuales se reactivan memorias dictatoriales abordadas, no sólo en su carácter subjetivo, corporal y plural, sino también, intersubjetivo y procesual. De esta manera, los procedimientos escénicos en los que se enmarcan estos actos performativos son plataformas de acción en las cuales dichos actos adquieren sentido al ser comprendidos en su carácter intersubjetivo y generacional.

El primer procedimiento escénico estudiado, Feeling the blanks, se basa en una estructura textual y en un tipo de actuación testimonial que permite vincular historias de vida con acontecimientos históricos de público conocimiento. El segundo procedimiento escénico, Documentar lo performativo, propone la modificación o creación de documentos a través de diferentes formas de intervención o entrelazamientos entre objetos del archivo familiar y testimonios de los performers en escena. Tanto los objetos como los documentos son

resignificados en una pieza que conjuga, la autonomía que le confieren sus procedimientos artísticos con la heteronomía de referir a aspectos de lo real que exceden el campo artístico, como son las memorias y el pasado dictatorial.

El estudio de estos dos procedimientos nos permitió concebir a esta pieza como una práctica escénica cuyos “marcos ficcionales” (Sánchez, 2017) dan soporte para proponer nuevas formas de organización y composición de materiales (documentos, objetos) e informaciones (datos familiares, datos históricos) que ponen el foco, no tanto en la información en sí misma, sino en cómo ésta se organiza y adquiere otros sentidos. Estos procedimientos tienen así un fin práctico, son funcionales a la estructura dramática pero independientes del relato que a partir de dicha estructura se construye.

Finalmente podemos decir que *Mi vida después* no sólo nos invita a conocer diferentes historias de vida de una generación marcada por el pasado dictatorial argentino sino que también comparte procedimientos escénicos capaces de reactivar otras memorias históricas. ¿Cómo operan estos dos procedimientos escénicos, Feeling the blanks y Documentar lo performativo, en *El año en que nací*, una pieza creada por Lola Arias al otro lado de la cordillera a partir de la matriz de *Mi vida después*? ¿En qué medida es o no posible mantener la estructura y el modo de operar de estos procedimientos independiente del relato? ¿Qué variaciones y características aparecen en estos procedimientos biográficos y documentales en la escena al otro lado de la cordillera?

### Capítulo 3.

#### *De Mi vida después a El año en que nació*

En los últimos años la idea de dispositivo ha invadido espacios de diversa índole, entre ellos el de las prácticas artísticas (Sánchez, 2016, p. 309-325, Lepecki, 2012. p. 93-99). La dificultad de definir a qué nos referimos cuando hablamos de dispositivos parece ser, paradójicamente, donde radica el interés por nombrar de alguna forma aquello aparentemente fugaz que transcurre entre lo dicho y lo no dicho, entre lo que se hace y lo que se dice, entre lo subjetivo y lo político, entre las prácticas y los discursos. La idea de dispositivo es generalmente asociada al pensamiento del filósofo francés Michel Foucault a partir del cual Giorgio Agamben (2008) define el dispositivo como una red que se establece entre un conjunto de elementos heterogéneos en la cual se cruzan relaciones de saber y poder con una función estratégica inscrita en una relación de poder (p. 8-9). Este idea de dispositivo, aplicada a los estudios de las prácticas escénicas contemporáneas, da cuenta de cómo los marcos artísticos logran “crear momentos de autonomía en el tiempo de la realidad aceptada o en el tiempo de la realidad cotidiana, experimentar otras reglas de juego, otros modos de coexistencia compatibles con la experiencia de una realidad poética” (Sánchez, 2016b, p. 43).

El trabajo artístico consiste así en la creación de marcos de enunciación, formas de organización y convivencia de comunidades específicas, situaciones de encuentro que posibiliten acciones y alianzas improbables fuera de dicho marco. Por otra parte, si bien éstos marcos le confieren autonomía a los dispositivos artísticos, éstos se presentan como paréntesis permeables y porosos al mundo exterior. En ese sentido, los dispositivos artísticos son espacios de acción colectiva en diálogo con otras formas de producción social (Cornago, 2016) por lo que es necesario, no sólo estudiar sus procedimientos y marcos de acción, sino también los contextos sociales en los cuales dichos dispositivos se crean y se hacen públicos.

*El año en que nací* (2012) surge del trabajo de Lola Arias con un elenco de once jóvenes chilenos quienes, a partir de la matriz procedimental y conceptual de *Mi vida después*, abordan el pasado dictatorial chileno relatando historias de vida de sus padres y madres, tornando performativo sus archivos familiares. El proceso de creación y estreno de este dispositivo escénico ocurre entre medio de revueltas estudiantiles y manifestaciones sociales en Chile, un año antes de que se cumplan los cuarenta años del golpe de estado (3.1). Estrenada como coproducción en la programación del Festival Santiago a Mil 2012 en Chile, dirigida por una dramaturga y directora argentina, esta pieza es estudiada como parte de la emergencia de lo documental en las experiencias historicistas del teatro (Barría e Insunza, 2023) e incluida dentro de las producciones de las nuevas generaciones que disputan el trauma y las memorias dictatoriales a partir de un trabajo con lo real (Cornejo, Duarte, et. al, 2025).

La primera parte de este capítulo, luego de la presentación de *El año en que nací* (3.1.2), se completa con la discusión sobre cómo operan los procedimientos Feeling the blanks y Documentar lo performativo en *El año en que nací* en el abordaje de las memorias dictatoriales chilenas (3.1.3 y 3.1.4, respectivamente). Al inicio de la segunda parte, nos centramos en la presentación y discusión del tercer procedimiento escénico identificado y analizado en esta tesis al cual denominamos Recreaciones intergeneracionales (3.2.1). Dicho procedimiento cobra particular interés en tanto tiene estrecha relación con las prácticas historicistas contemporáneas que se conocen como *reenactments* (3.2). Por último, la discusión del cuarto procedimiento, denominado Discutir las herencias e identificado exclusivamente en *El año en que nací* (3.2.2), nos permite comprender mejor las diferencias entre *Mi vida después* y *El año en que nací* en relación con los cambios en los modos de producción y creación artística de Lola Arias en esta segunda etapa de su trayectoria artística (3.2.3) y con la creación de dispositivos escénicos que experimentan y visualizan problemáticas sociales abordadas desde las historias de vida de sus protagonistas (3.2.4).

### 3.1 Memorias y herencias dictatoriales en Chile

En 1998, ocho años después de finalizada la dictadura militar chilena (1973-1990) y del inicio de lo que se conoce como la transición democrática<sup>87</sup>, Augusto Pinochet es detenido en Londres por orden del juez español Baltasar Garzón. Su detención suscita una serie de procesos judiciales (apelaciones, desafueros y sobreseimientos) que ponen en debate y reactivan discusiones, posicionamientos y memorias sobre el pasado dictatorial en Chile. Unos años más tarde, en el marco de la propuesta en materia de derechos humanos "No hay mañana sin ayer" presentada por el entonces presidente de Chile, Ricardo Lagos (2000-2006), se conforma la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, comisión que elabora y entrega el Informe Valech<sup>88</sup>. Este documento presenta un listado de personas reconocidas como víctimas de prisión política y tortura, al tiempo que realiza un análisis de las consecuencias que tuvieron las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura militar y propone una serie de posibles medidas de reparación. Una de las observaciones que arroja dicho informe es que muchas de las víctimas de torturas eran jóvenes entre 21 y 30 años de edad.

Resulta significativo que también sean jóvenes quienes lideren los grandes conflictos políticos durante los gobiernos democráticos que serían la antesala del masivo estallido social en 2019 en Chile. El primer punto de inflexión en el relato conciliador de la democracia chilena se produce en 2006, en lo que se conoce como la revolución pingüina, con una serie de manifestaciones estudiantiles en defensa del derecho a la educación que exigen revisar la Ley Orgánica de Educación Chilena instalada durante la dictadura militar. Estas manifestaciones transcurren durante el primer año del primer período presidencial de Michelle

---

<sup>87</sup> Entre otros pactos, esta transición democrática implicó que Augusto Pinochet fuese senador vitalicio en Chile

<sup>88</sup> Se conoce como Informe Valech al Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. Este informe recoge información recopilada a a partir de entrevistas a las víctimas de prisión política y tortura durante el período dictatorial chileno. [Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura \(Valech I\)](#)

Bachelet (2006-2010), primera mujer en la presidencia de Chile, quien además fue víctima directa de la dictadura militar<sup>89</sup>.

Al finalizar su primer mandato, en 2010, Michelle Bachelet aprueba la Ley General de Educación que reemplaza a la Ley Orgánica de Educación Chilena y ese mismo año, inaugura el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en el marco de la conmemoración del Bicentenario de la independencia chilena. A esta inauguración son invitados los anteriores presidentes chilenos, Patricio Aylwin (1990-1994), Eduardo Frei (1994-2000) y Ricardo Lagos (2000-2006) como forma de afirmar un discurso conciliador que proclama y festeja un país unido y tolerante, alejado de la tragedia dictatorial (Richard, 2019, p. 39). Sin embargo, el discurso de Michelle Bachelet es interrumpido por la protesta dos mujeres que reclaman justicia para el pueblo mapuche denunciando el asesinato del estudiante universitario Matías Catrileo, hermano de una de ellas, en manos de carabineros en 2008. Esto pone en evidencia un segundo conflicto que atraviesa el gobierno de Michelle Bachelet, el conflicto mapuche, al tiempo que da cuenta de la continuidad de los abusos de poder y la vulneración de los derechos humanos de algunos sectores de la población chilena. A su vez, el fuerte sistema de represión chileno naturaliza así el ejercicio de la violencia ante las manifestaciones sociales.

Por otra parte, en diciembre del 2006, la muerte de Augusto Pinochet dispara “un verdadero enfrentamiento entre los defensores de la disciplina académica de la historia, por un lado y, por otro, la memoria social que se nutre de las luchas y conflictos que se dan en torno a la interpretación del pasado” (Richard, 2019, p. 90-91). De esta manera, la figura y la muerte de Augusto Pinochet pone en evidencia los dos polos que existen en Chile, quienes entienden y resaltan los aspectos positivos en la dictadura chilena como el “avance modernizador y despegue económico de la apertura comercial de Chile al mundo bajo el paradigma neoliberal” y quienes sostienen el carácter inadmisibles de “las

---

<sup>89</sup> Michelle Bachelet fue presa política y exiliada durante la dictadura de Augusto Pinochet. Su padre fue miembro del gobierno de la Unidad Popular liderado por Salvador Allende y preso político asesinado en dictadura. Durante el gobierno de Ricardo Lagos, Michelle Bachelet es Ministra de Defensa y posteriormente es elegida como presidenta de Chile, cargo que asume en el 2006.

violaciones a los derechos humanos calificados por algunos como simples excesos individuales” (Richard, 2019, p. 34). Estas dos visiones son resultado de un proceso de transición democrática que entendió que era necesario plantear una reconciliación, negando así el ensamblaje y la cruda relación entre estos dos aspectos del pasado dictatorial. El terror y la represión fueron (y tal vez, continúan siéndolo) los que habilitaron (habilitan) el desarrollo de una economía salvaje, cuyo éxito y prosperidad quedó (o aún queda) en manos de unos pocos. Es en este sentido que Richard (2019, p. 34-35) propone lo siguiente:

Este ensamblaje metódico nos dice que el terror generado sobre los cuerpos considerados enemigos del régimen militar, mediante la persecución, la tortura y la desaparición, era la condición indispensable para que, en conjunto con el terrorismo de Estado, los economistas del gobierno militar diseñaran sus tecnologías neoliberales contando con subjetividades que se habían vuelto obedientes, ya sea por el miedo que anesthesiaba sus sentidos, ya sea por la fascinación del consumo que las mantendría cautivas de la ficción de Chile como un paraíso neoliberal.

La dictadura chilena no sólo cometió crímenes de lesa humanidad sino que dejó una estructura institucional y marcas culturales muy arraigadas en la población chilena. En este sentido, la movilización del 2006, conocida como “revolución pingüina” y llevada adelante por jóvenes estudiantes, no sólo resulta significativa por sus alcances inmediatos en relación a la educación, sino porque es una ruptura del silencio y la obediencia, así como un importante antecedente de la posterior revuelta estudiantil del 2011 y del masivo estallido social del 2019. Este último estallido da lugar a un proceso participativo y representativo en la elaboración de la nueva constitución que busca reemplazar la actual constitución chilena elaborada durante la dictadura de Augusto Pinochet. Por otra parte, la asunción presidencial en 2022 de Gabriel Boric, un presidente joven que fue uno de los principales dirigentes de las movilizaciones estudiantiles del 2011, da cuenta de la importancia de estos movimientos como espacios de cuestionamiento pero también de construcción y participación política de las nuevas generaciones.

Esta presencia política de las nuevas generaciones en la calle, parece tener un correlato en la escena artística. Respecto al campo teatral, Barría (2019) propone que la salida de los jóvenes estudiantes a las calles en 2006 es la que impulsa el interés del teatro por “la pregunta de la historicidad en los procesos sociales y políticos” en montajes de carácter documental y testimonial (p. 268). Unos años más tarde, el festejo del Bicentenario de la independencia chilena en 2010 refuerza este interés y da lugar a diferentes proyectos que revisan y proponen miradas críticas en torno a las herencias del pasado dictatorial y colonial chileno. A inicios del 2011, apenas comienza el gobierno de Sebastián Piñera (2010-2014), en un año en el que luego se desarrollarían fuertes movilizaciones estudiantiles, *Mi vida después* es programada en el Festival Santiago a Mil en Santiago de Chile. Es en este marco en donde Lola Arias realiza un taller con jóvenes chilenos nacidos durante la dictadura con quienes experimenta preguntas y procedimientos escénicos utilizados en *Mi vida después* extrapolados al caso chileno. El material escénico que surge de este taller da lugar a la creación de *El año en que nací*, pieza que se estrena como coproducción del Festival Santiago a Mil en 2012, un año antes del cumplimiento de los cuarenta años del golpe de estado en Chile.

### 3.1.1 Experiencias historicistas en el teatro político chileno

Las movilizaciones estudiantiles del 2006 evidencian un interés de los jóvenes chilenos por incidir y participar de las decisiones políticas al tiempo que dan cuenta de disconformidades con las políticas gubernamentales, muchas de las cuales dan continuidad a las políticas implementadas durante el período dictatorial. Según Barría (2019) estos movimientos habilitan la imaginación de otros modos de organización social y económica, lo cual se relaciona con la emergencia de un teatro documental que se pregunta por los procesos sociales y políticos desde su historicidad (p. 267). La utilización del recurso documental se presenta, no sólo como una forma de acercarse a un pasado que se desconoce o no se recuerda, sino también como un modo de dar cuenta de las implicancias de la

transición democrática chilena en la continuidad de políticas económicas, laborales, educativas, que fueron implementadas durante la dictadura.

En su estudio sobre el teatro político chileno contemporáneo, Barría (2019) refiere a las “experiencias historicistas” como piezas teatrales que proponen experiencias en torno a las condiciones históricas en las que vivimos, condiciones que nos determinan pero que, a través de su reconocimiento, podemos resignificar y transformar (p. 269-271). En su análisis sobre un primer grupo de estas piezas, el autor observa que, si bien sus procesos de creación implican investigaciones documentales e históricas, lo que se escenifica, no es el resultado de dichas investigaciones, sino las metodologías de investigación. En ese sentido, denomina “aparatos epistémicos” a aquellas piezas que no buscan generar una reflexión sobre cómo las cosas son, sino sobre cómo las percibimos, sobre cuáles son las relaciones de saber/poder que operan en la construcción del conocimiento en ellas. No se trata así de transmitir información, sino de provocar una “transformación conductual en el nivel de las representaciones mentales y los significados con los que configuramos el mundo” (p. 278).

Por otra parte, su análisis sobre un segundo grupo<sup>90</sup> propone la idea de “devenires documentales” a aquellas piezas teatrales que se centran en lo biográfico y lo testimonial con la idea de “documento vivo”, un cuerpo presente en escena que da su testimonio y deviene documento. Comprendidas como un “aparato epistémico-performativo”, estas piezas implican a los cuerpos generando “un otro tipo de copresencia ya no contemplativa, sino activa” (Barría, 2019, p. 281). A partir de estos conceptos, Insunza y Barria (2022) desarrollan una extensa investigación del teatro político chileno entre dos momentos claves en la democracia chilena actual: la revolución pingüina de 2006 y el estallido social de 2019 en la que observan un auge del revisionismo histórico en la escena teatral chilena impulsado por los fuertes cuestionamientos que surgen en relación a la

---

<sup>90</sup> Entre las cuales menciona a *Ñi Pu Tremén* (2009) de la Compañía Teatro Kimen en un teatro testimonial con mujeres mapuches, *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán*, montaje de Colectivo Zoológico basado en las actas elaboradas durante la dictadura de Augusto Pinochet que dan origen a la aún vigente Ley Laboral, *Escuela* (2013) y *Mateluna* (2017) de Guillermo Calderón.

conmemoración del bicentenario en 2010 y a los cuarenta años del golpe de estado en 2013.

Una de las primeras piezas que Barría e Insunza (2022) mencionan en su genealogía es el estreno en 2007 de *Ele (la oficina)* de Jesus Urqueta, una conferencia performativa que da cuenta de las continuidades de las acciones represivas dictatoriales en los primeros años de la democracia chilena<sup>91</sup>. A través de la construcción de fábulas ficcionales basadas en hechos reales investigados a partir de material documental, esta pieza despliega estrategias dramáticas que luego se observan en posteriores estrenos<sup>92</sup>. Por otra parte, piezas de Teatro Público como *Celebración*, estrenada en 2010 a propósito del Bicentenario de la independencia de Chile, o *Nuestra América* (2013), indagan sobre la creación del Movimiento Popular y el ser latinoamericano respectivamente, en una utilización de lo documental con carácter expositivo que pone en juego una diversidad de procedimientos y recursos teatrales como pizarras, papelógrafos, proyecciones, etc (p. 116-117).

En creaciones teatrales más recientes, Barría e Insunza (2023) observan que varias de las piezas de teatro político que analizan se orientan hacia la reivindicación de lo cotidiano, de las microhistorias, de las anomalías, de las pequeñas acciones de resistencias (p. 188). Esto coincide con el análisis de Duarte (2023) sobre las estrategias dramáticas de este mismo período el cual arroja que, una de las tendencias significativas en los cambios en estas estrategias, es la reivindicación de la memoria a través de un trabajo testimonial que da lugar al cuerpo y a lo subjetivo como rastro del pasado (p. 131-133). Así, este “giro hacia la memoria como dispositivo subjetivo de aproximación a lo real” es lo que permite reconstruir las memorias desde una multiplicidad de posibilidades sin supeditarse a una mirada central (Duarte, 2023, p. 171).

---

<sup>91</sup> La pieza investiga sobre una oficina de inteligencia del Consejo de Seguridad Pública orientada a la persecución política en el primer gobierno democrático de Patricio Aylwin.

<sup>92</sup> Como ser las piezas E-Ejército (2008) y I-Indios (2010) de Victor Montero y C-Civil (2009) dirigida por Jesús Urqueta.

Esto abre el espacio a la aparición de nuevas perspectivas e incluso de disputas y debates dentro de la escena teatral en torno a los relatos dictatoriales y principalmente, a qué hacer con estas memorias en el presente. Ejemplo de ello es la pieza teatral *Villa + Discurso* (2011) del dramaturgo chileno Guillermo Calderón creada en coproducción con la Fundación Santiago a Mil, en la cual se presentan dos situaciones ficcionales que hacen referencia a temas polémicos en relación al pasado dictatorial de la actualidad política chilena. En *Villa*, tres mujeres debaten sobre el destino de Villa Grimaldi, principal centro de secuestro, tortura y exterminio de la dictadura chilena y en *Discurso*, las mismas tres actrices, luego de un intervalo, proclaman un discurso presidencial ficticio de Michelle Bachelet en su despedida del gobierno.

En esta pieza no se recurre a la utilización de documentos sino que su dramaturgia se basa en la creación de situaciones ficcionales con referencias directas a lugares (Villa Grimaldi) y figuras (Michelle Bachelet) que dan cuenta de las conflictivas continuidades del pasado en el presente. Sin recurrir a documentos sino a través de un juego con la retórica que pone en evidencia la confusión entre lo real y la ficción en los procesos de transmisión de memorias intergeneracionales, se expone la dificultad que implica la tarea de discernir, de llegar a resoluciones y consensos, en relación a qué hacer con el pasado dictatorial en el presente. Esta persistencia del pasado como conflicto no resuelto, se presenta como herida abierta, como herencia tanto física como simbólica. En esta pieza, Villa Grimaldi se muestra como espacio físico pero también como lugar de memoria con carácter simbólico. Esta primera parte, *Villa*, expone además las atroces violaciones a los derechos humanos perpetradas durante la dictadura chilena sobre los cuerpos, particularmente los de las mujeres. En la segunda pieza, *Discurso*, aparece el conflicto en torno a los legados del pasado pero en este caso asociados a cómo implementar políticas basadas en los ideales de justicia social por los que siempre lucharon las izquierdas chilenas, en el marco de gobiernos democráticos regidos y en permanente negociación con las políticas neoliberales.

El estreno de *Villa + Discurso* se presenta como parte de la misma programación de la edición 2011 del Festival Santiago a Mil en la cual se incluye la presentación de *Mi vida después* en Chile. En el marco de este festival, Lola Arias realiza además un taller al cual se convoca a jóvenes nacidos en la dictadura chilena a trabajar sobre sus historias de vida y la de sus padres o madres durante este período<sup>93</sup>. Al año siguiente, en 2012 y a partir de un proceso que da continuidad al material generado en dicho taller se estrena, en coproducción con la Fundación Santiago a Mil, *El año en que nací*. Esta pieza es considerada como un punto de inflexión en el “giro subjetivo” (Sarlo, 2012) de la historicidad en el teatro chileno (Barría e Insunza, 2023, p. 152) y junto a *Villa más discurso* (2011)<sup>94</sup> es ejemplo de las representaciones de la dictadura chilena estrenadas entre 2003 y 2012 que se caracterizan por utilizar el trabajo con lo real como forma de poner en escena “la disputa en torno a quiénes pueden, en el presente, recordar lo que ocurrió y construir memoria, así como a quiénes padecen, también en el presente, las consecuencias de la dictadura” (Duarte, Conejo et. al., 2025, p. 41).

### 3.1.2 Al otro lado de la cordillera

En *El año en que nací* once jóvenes chilenos se ponen de pie, de frente al público, para narrar sus historias de infancia y las historias de la juventud de sus padres y madres desde el inicio del período dictatorial chileno hasta el presente. Estrenada en el 2012, no es casual que la escenografía, incluya, además de

---

<sup>93</sup> La convocatoria para participar del taller decía lo siguiente:

“Los interesados deben responder el siguiente cuestionario.

1. ¿En qué año naciste y dónde? ¿Cómo fue tu nacimiento? ¿Cómo era el mundo en esa época?
2. ¿Qué hacía tu padre en la época en que naciste? ¿Trabajaba, militaba? ¿En qué partido estaba tu padre?
3. ¿Cuáles son tus memorias de hechos históricos de tu infancia?
4. ¿Qué foto del diario o qué imagen del noticiero o qué lemas políticos o slogans quedan en tu cabeza aún hoy?
5. Si tuvieras que representar a tu padre o a tu madre ¿a quién elegirías y por qué?
6. ¿Qué tienes de la juventud de tu padre o madre? (Objetos)

Para participar del proyecto, debes enviar el cuestionario al correo [info@fitam.cl](mailto:info@fitam.cl).”

Extraído de: [Fitam lanza convocatoria para participar en taller con directora argentina - La Tercera](#)  
Visitado el 2 de noviembre del 2025.

<sup>94</sup> Las otras dos piezas mencionadas como ejemplos de este período son *Medusa* (2010) de Ximena Carrera y *La amante fascista* (2010) de Alejandro Moreno.

micrófonos, mesada de trabajo, instrumentos y otros artefactos de video y sonido ya entonces habituales en las piezas de Lola Arias, lockers, escritorios de madera y sillas similares a los utilizados en colegios y universidades. Entendemos que este guiño a las manifestaciones estudiantiles del 2011 en Chile reafirma el interés de Lola Arias de trabajar las memorias y el pasado dictatorial no sólo como un asunto relacionado a las generaciones que nacieron en dictadura, sino también como un asunto vinculado al presente de quienes ahora son jóvenes y empiezan a manifestar su derecho a la participación en espacios de decisión política.

El estreno de esta pieza se sitúa luego de finalizado el primer gobierno de Michelle Bachelet (2006-2010) e iniciado el primer gobierno de Sebastián Piñera (2010-2014), quienes alternarán sus segundos mandatos en un contexto de conflictos y protestas sociales que son plataforma para el estallido social de 2019. Así, entremedio de movilizaciones sociales y alternancias en las orientaciones políticas de los gobiernos chilenos democráticos, esta pieza se presenta como una larga disputa entre herencias allendistas y pinochetistas, entre la rebeldía juvenil y el disciplinamiento, entre polos opuestos pero también entre lo que queda entre medio, lo que se contradice, lo que convive en el disenso.

Sosa (2012) refiere a *El año en que nació*, de la siguiente manera:

Ante la ausencia de proceso judicial y un debate público todavía atorado, muchas de las historias parecen abrirse paso por primera vez. Algo habla en la obra. Y no son sólo relatos individuales, ni los “cojones” de sus protagonistas. Más bien, la producción parece seguir el pulso de un relato gutural que emerge sin pulidos y actualiza las contradicciones que sacuden a la sociedad post-pinochetista. El resultado no es reconciliatorio. Por el contrario, exacerba diferencias.

En esta nota, publicada previo a la presentación de *Mi vida después* y *El año en que nació* en el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires en Octubre del 2012, Sosa (2012) agrega que la pieza chilena fue aclamada de forma masiva por la prensa local no sin reconocer “con cierto escozor que fuera una dramaturga argentina la que viniera a abrir una discusión poco transitada en Chile”. En relación a su recepción en Chile, Sosa (2012) observa que, ante la carencia de

procesos judiciales y la deuda de un debate público profundo, muchas de las historias que se escenifican en esta pieza parecen dar cuenta de este tipo de historias por primera vez. En ese sentido, resulta significativo que *El año en que nací* vuelva a presentarse en el Festival Santiago a Mil en 2013, año en el que se conmemoran 40 años del golpe de estado en Chile y que, posteriormente, al igual que *Mi vida después*, esta pieza circule por importantes festivales y teatros en ciudades de Estados Unidos y Europa.

Por otra parte, la comparación que realiza Cobello (2024) entre *Mi vida después* (Argentina, 2009) y *El año en que nací* (Chile, 2012) propone que mientras *Mi vida después* muestra con claridad “los consensos colectivos civiles alcanzados y sostenidos tras la última dictadura” mediante un “discurso unívoco”, *El año en que nací* “por el contrario, reúne diferentes puntos de vista sobre el pasado reciente que se confrontan en cada función” dando lugar a la creación de “un espacio para la disidencia que realza la diferencia de las experiencias personales presentadas al tiempo que combate el silencio y el olvido del pasado reciente” (p. 199). Esto nos permite observar cómo la matriz de *Mi vida después* se modifica y es afectada notoriamente al ser trabajada en un contexto diferente. Asimismo, *El año en que nací* abre la posibilidad de pensar el espacio escénico como lugar de confrontación de ideas, de manifestación de discrepancias respecto a cómo cada historia personal es comprendida en su dimensión social e histórica.

Ya desde los inicios de cada una de estas piezas se observa que en el caso de *El año en que nací* el énfasis y punto de partida está puesto en la Historia Nacional (Graham-Jones, 2013). En el prólogo de *Mi vida después* es Liza (hija de intelectuales de izquierda y exiliados políticos durante la dictadura argentina) quien abre la pieza. Salida de una montaña de ropa que cae de techo, se pone los pantalones de su madre sobre los suyos y con las manos en los bolsillos se acerca al público y nos invita a un viaje al pasado en el cual se encuentra con sus padres jóvenes. En el prólogo de *El año en que nací*, Leopoldo (hijo de padre policía), realiza una cuenta regresiva con un megáfono desde el presente hasta el inicio de la dictadura y es esta cuenta la que pone en acción a los performers, quienes, al

escuchar su año de nacimiento, se van sumando a la corrida en círculo, “como en un entrenamiento militar” (Arias, 2016, p. 72). De esta manera, mientras el inicio de *Mi vida después* emerge desde una montaña y batalla de ropas que remiten a los juegos infantiles, el inicio de *El año en que nací* se muestra como un entrenamiento militar que sugiere un sistema de disciplinamiento aún vigente, un pasado dictatorial que persiste en muchas de sus formas, que llama a su revisión.

Por otra parte, luego de esta corrida los performers de *El año en que nací* también se ubican lado a lado en una línea paralela al público como sucedía en *Mi vida después*. Sin embargo, en el caso chileno, lo hacen de espaldas al público ordenados acorde al año de nacimiento que se indica en el dorsal<sup>95</sup>, número que cada uno lleva pegado en su espalda al igual al de los corredores de carreras. A medida que llega el turno de su año de nacimiento, los performers se dan vuelta y se presentan mediante el procedimiento *Feeling the blanks*, acorde analizaremos en la siguiente sección (cf. 3.1.3). El gesto de darse vuelta parece remitir más al descubrir y/o descubrirse atravesado por ese pasado dictatorial chileno, que al posicionarse al respecto.

A su vez, en esta primera conformación de friso, se pone de manifiesto que el elenco de *El año en que nací* (once performers) es bastante mayor que el de *Mi vida después* (seis performers), acorde lo es también el período de años entre los cuales nacieron. Esto se condice con la mayor duración de la dictadura chilena (1973-1990) respecto a la argentina (1976-1983) lo que torna difícil pensar a los jóvenes chilenos como parte de una única generación.

El análisis de los procedimientos biográficos y documentales, Feeling the blanks y Documentar lo performativo, que presentamos a continuación, nos permitirá comprender cómo las historias de vida de los padres y madres del elenco de *El año en que nací* presenta una enorme diversidad, no sólo en relación a sus posicionamientos políticos, sino también a cómo y cuándo vivieron los diferentes períodos de los diecisiete años que duró la dictadura de Augusto Pinochet.

---

<sup>95</sup> Trozo de tela con un número, que llevan a la espalda los participantes en muchos deportes.

Asimismo, en el caso de los jóvenes chilenos, ya no es posible referir exclusivamente a sus memorias de la infancia durante la dictadura, ya que para algunos de ellos, este período histórico atravesó también su adolescencia y los inicios de su juventud.

### 3.1.3 Feeling the blanks en *El año en que nací*

El elenco de *El año en que nací* está conformado por once performers entre los cuales se encuentran: la hija de una enfermera, el hijo de un director de un diario allendista, el hijo de un integrante del movimiento de ultraderecha Patria y Libertad, el hijo de una familia de policías, hijas de integrantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y del Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU), el hijo de un líder de un grupo de extrema derecha, hijos e hijas de exiliados políticos, el hijo de un padre pinochetista y una madre allendista, una hija cuyo padre desapareció “pero de su vida” (frase tomada del registro audiovisual proporcionado por la artista), una hija cuya madre fue asesinada y exhibida como portada de diario durante la dictadura y una hija cuyos padres piensan que “hablar de política es de mal gusto” (Arias, 2016, p. 73). A través de once historias de vida al otro lado de la cordillera, Arias insiste en contar no sólo las historias dictatoriales de los hijos e hijas de guerrilleros o represores, sino también aquellas que están en el medio, un medio atravesado por cuestiones banales, populares y cotidianas, como el triunfo de Cecilia Bolocco como Miss Universo, la visita del Papá a Chile, los apagones (Sosa, 2012).

*El año en que nací* comienza con los performers sentados en sillas universitarias a la derecha del escenario. En el fondo, iluminados con luces led, se ven lockers. Enfrente a las sillas está la mesa de operaciones. La corrida en círculo de los performers está pautada por la cuenta regresiva de los diecisiete años que duró la dictadura chilena, período en el cual nacieron los once performers. Luego de la corrida, los cuerpos cansados se ubican en una línea de espaldas, hombro a hombro, ordenados por sus años de nacimientos escritos sobre un dorsal. A su

turno, desde el mayor al menor de los performers, cada quien se da vuelta para presentar el inicio de su historia con su nacimiento.

Fig. 8. Feeling the blanks en *El año en que nací*



Prólogo.

Capturas del registro audiovisual de *El año en que nací* proporcionado por la artista.

El relato de cada protagonista va construyendo un entretejido que se extiende a lo largo de los diecisiete años que duró la dictadura chilena. Esta escena, que en *El año en que nací* se presenta como parte del Prólogo (Arias, 2016, p. 72-73), es análoga a la escena “El día en que nací” de *Mi vida después* y es la primera en utilizar el procedimiento Feeling the blanks. Este procedimiento implica construir líneas de tiempo y relaciones cronológicas entre las historias de vida de cada performer, las de sus padres y madres durante el período dictatorial y la de la dictadura como proceso histórico nacional. A través de esto, se pone en evidencia cómo la dictadura afecta, atraviesa e interpela cada una de estas historias de vida, tanto en relación a la generación a la que pertenecen como a la singularidad de la historia familiar de cada performer.

Entre la primera y la segunda presentación de los performers, se saltea el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973, acontecimiento de público conocimiento que será abordado en una escena posterior. Al no mencionarlo, el cambio entre un gobierno allendista que nacionaliza el cobre y una dictadura pinochetista que crea la Dirección de Inteligencia Nacional, responsable de secuestros, asesinatos y torturas a los opositores al régimen militar, resulta aún más expuesto y abrupto. Por otra parte, el final de la dictadura en las dos últimas presentaciones, se muestra como un momento de crisis económica y fuertes

acciones de resistencia como el atentado a Augusto Pinochet en 1986. Esta construcción de la línea del tiempo a través del procedimiento Feeling the blanks propuesta en el Prólogo durante el período dictatorial chileno (1973-1989) encuentra continuidad en un recorrido por los posteriores gobiernos democráticos (1989-2011) a lo largo de la escena denominada “El juego de la democracia”.

*Alejandro*: 1971. Allende nacionaliza el cobre y nazco yo. Soy hijo de Pepe Gómez López, director del diario *Puro Chile*, el diario de la Unidad Popular.

*Jorge*: 1974. Se crea la DINA y nazco yo. Mi padre es un comerciante pinochetista y mi madre una peluquera allendista.

....

*Viviana*: 1986. El frente hace un atentado contra Pinochet y nazco yo. Mi madre era enfermera del hospital y mi padre un carabinero que desapareció de mi vida.

*Fernanda*: 1989. Hay elecciones, gana Aylwin y nazco yo. Mis padres son del Frente Patriótico Manuel Rodríguez y, como en ese tiempo no tienen un peso, pagan mi primera ecografía con lo que les sobra del asalto a una imprenta. (fragmento de *Prólogo*, Arias, 2016, p.72-73)

En cada una de estas escenas, la estructura textual del procedimiento escénico Feeling the blanks (cf. p. 79) permite, no sólo construir la línea de tiempo histórica, sino también amalgamar hitos importantes de dicho recorrido, con momentos de las vidas de los performers como ser el nacimiento en el “Prólogo” y los inicios de la vida estudiantil, ciudadana y adulta en “El juego de la democracia”. El recorrido por las democracias posteriores a la dictadura en esta escena hace mención a sucesos como el regreso de Pinochet a Chile, a la muerte del mapuche Matías Catrileo en manos de un carabinero, las manifestaciones estudiantiles, que evidencian continuidades del pasado dictatorial en el presente. A su vez, estas continuidades se amalgaman con aspectos de la vida personal de cada performer relacionadas a las dificultades económicas que se presentan en Chile actualmente en relación al acceso a la educación y a la vivienda.

Por otra parte, resulta significativo que sea Alejandro, el mayor del elenco, quien da inicio también a esta escena dando cuenta de cómo los diecisiete años de dictadura chilena atravesaron su infancia y juventud. En 1989 Alejandro vota y se acuesta con una chica por primera vez; ese año en el cual hay elecciones luego de diecisiete años de dictadura, nace Fernanda, la menor del elenco. Esto deja en evidencia la notoria diferencia de edades y de experiencias respecto al pasado dictatorial que presenta el elenco y nos invita a pensar cómo en el caso de Chile, es necesario referirse en plural respecto a las generaciones nacidas en dictadura. Resulta interesante pensar entonces, ¿qué comparten y en qué se diferencian quienes vivieron la dictadura apenas al inicio de su infancia con quienes vivieron también su adolescencia e inicio de su juventud durante este período?, ¿cómo fueron o podrían ser los procesos de transmisión de memoria entre ambas generaciones?, ¿qué implica a nivel afectivo y cultural esta mayor duración del período dictatorial y que su finalización haya sido bastante tiempo después que el resto de los procesos dictatoriales del Cono Sur para los jóvenes chilenos?

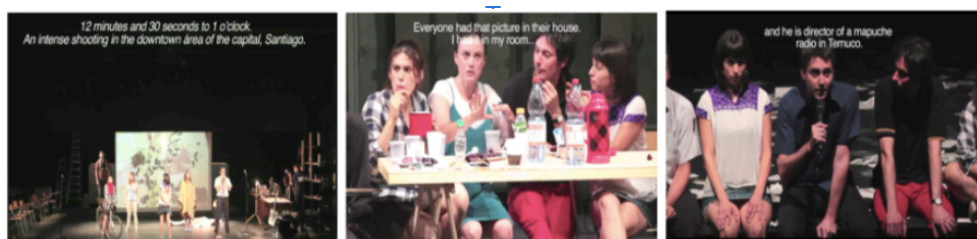
Estas diferencias en las edades de los performers se presentan con mayor claridad en escenas que, si bien no utilizan la estructura textual de Feeling the blanks proponen cortes transversales en la línea de tiempo acorde a lo que sucede en las escenas “El día del golpe”, “Los Apagones”, “La última cena” y “Mi padre hoy”. En dichas escenas no se presenta un recorrido cronológico a lo largo de varios años pero sí se observa la operación de vincular las historias de vida de los performers con diferentes momentos de la historia reciente de Chile. Ejemplo de ello es la escena “El día del golpe” en la cual, mientras el padre de Fernanda, quien en su juventud sería militante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, es en ese momento un niño de ocho años que anda en bicicleta porque ese día no hay colegio, la madre de Soledad, ya entonces militante del MAPU, toma un arma y luego es detenida en la fábrica junto a otras mujeres.

De esta manera, en esta escena se observa que mientras algunas familias viven el día del golpe con incertidumbre, miedo y enojo, salen a las calles para defender a Allende o no saben qué hacer, en otras se festeja por haber derrocado el

gobierno de la Unidad Popular. Mientras la abuela de Fernanda quema panfletos en apoyo a Allende y a la UP, el padre de Pablo salta de alegría con su hermano, Pablo Rodríguez, líder del movimiento Patria y Libertad y años más tarde, abogado de Pinochet, mientras la madre de Viviana se queda dormida en el hospital donde trabaja, empastillada, sin enterarse de nada y, al otro día, se despierta para curar a los heridos.

Desde el punto de vista procedimental, resulta interesante que esta escena, “El día del golpe”, no sólo opera de un modo similar a Feeling the blanks al permitirnos amalgamar este mismo acontecimiento histórico con las diferentes historias de vida de los performers, sino que también recurre a elementos de los *reenactments* históricos en tanto la reproducción de la transmisión de radio, el sonido de los bombardeos, de los aviones y las sirenas conviven con las acciones que realizan los performers representando lo que hicieron sus padres y madres ese días. De esta manera, esta escena es plausible también de ser estudiada como el procedimiento que analizaremos más adelante al cual denominamos Recreaciones intergeneracionales (cf. 3.2.1 de esta tesis).

Fig. 9. Cortes temporales transversales en *El año en que nació*



Escenas “El día del golpe”, “La última cena” y “Mi padre hoy”.  
Capturas del registro audiovisual de *El año en que nació* proporcionado por la artista.

“La última cena”, “Los Apagones” y “Mi padre hoy” también presentan cierta familiaridad con Feeling the blanks en tanto operan a través de la pregunta de cómo vivieron sus padres y/o los performers estos diferentes hitos de la historia chilena reciente. En el caso de la escena “Mi padre hoy” aparece también un paralelismo y una diferencia respecto a la escena “El día de mi muerte” en *Mi vida*

*después*. Ambas escenas se presentan luego del recorrido por los períodos democráticos chileno y argentino respectivamente, realizados mediante el procedimiento Feeling the blanks en las escenas “El juego de la democracia”, en el caso de *El año en que nací*, y “Fast forward/Autobiografías”, en el caso de *Mi vida después*. Sin embargo, mientras “El día de mi muerte” en *Mi vida después* también recurre a la estructura textual de Feeling the blanks para referir al imaginario de la muerte de los performers, en el caso chileno, el procedimiento se modifica y refiere al vínculo con sus padres y madres hoy.

Esto cambia significativamente el final de cada una de estas piezas y de estos recorridos históricos, en tanto en el caso chileno, las memorias dictatoriales parecen quedarse ancladas en el presente, incapaces de imaginar el futuro de quienes hoy son jóvenes. Estas memorias se detienen en su vínculo actual con sus padres y madres y, a través de ellos, con las deudas pendientes y asuntos no resueltos en torno al pasado dictatorial. En la escena “Mi padre hoy” el testimonio de Alexandra, cuya madre militante del MIR fue asesinada exhibida muerta y desnuda como trofeo durante la dictadura, expone de manera contundente como las deudas que tiene Chile en materia de derechos humanos afectan directamente a las personas cuyas familias fueron víctimas directas de las violencias perpetradas durante la dictadura chilena<sup>96</sup> y exige resolver estas deudas para poder dar espacio a la imaginación del futuro de las otras historias, aquellas de quienes hoy son jóvenes y están aquí presentes.

*Alexandra: A mi madre la asesinaron hace ya treinta años, y aunque todos sabemos quiénes son los culpables no hay ningún condenado. Hace más de un año interpusimos la tercera querrela a ver si obtenemos algo de justicia. A veces, mi mamá y yo nos juntamos a conversar en el universo paralelo. (escena Mi padre hoy, Arias, 2016, p. 131)*

---

<sup>96</sup> En 2023 la Suprema Corte condenó a los veinte integrantes de la Central Nacional de Informaciones por los homicidios en calle Fuenteovejuna en septiembre de 1983. Más información: <https://www.pjud.cl/prensa-y-comunicaciones/noticias-del-poder-judicial/97877>

En la escena “El futuro” que sucede a “Mi padre hoy” en *El año en que nací*, al igual que sobre el final de *Mi vida después* aparecen los hijos de los performers en escena, en el caso chileno, los hijos gemelos de Soledad presentados como “la tercera generación MAPU” (Arias, 2016, p. 132). El futuro que augura el título de esta escena queda librado al azar cuando los gemelos lanzan una moneda de diez centavos<sup>97</sup> para que indique si ganará la izquierda o la derecha en las próximas elecciones, de un modo similar a lo que ocurría con la tortuga en una escena de *Mi vida después*. Sin embargo, en el caso de Chile, no llegamos a saber la respuesta porque la predicción del futuro se interrumpe cuando Nicole anuncia que en cinco minutos va a haber un terremoto “Y este edificio, que fue construido por Allende, luego tomado por Pinochet, quemado durante Lagos, reconstruido por Bachelet e inaugurado por Piñera, hoy Centro Cultural con tienda PUMA, se derrumba sobre TODOS nosotros” (Arias, 2016. p. 113) confirmando así la imposibilidad de imaginar futuros, sin antes revisar y reparar el pasado.

A partir de este análisis, podemos decir que, si bien identificamos el procedimiento *Feeling the blanks* en *El año en que nací* en las escenas “Prólogo” y “El juego con la democracia”, observamos también cómo la operación de dicho procedimiento se expande a otras formas al combinarse con otros procedimientos escénicos y/o al ponerse al servicio de una narrativa y un elenco diferente. Los cortes transversales en la línea de tiempo histórico en “El día del golpe”, “Los Apagones”, “La última cena” y “Mi padre hoy”, operan de un modo similar a lo que sucede en la escena “Un día en la vida de mi padre” en *Mi vida después* en tanto nos acercan cómo un momento específico del contextos social y político de cada país afecta aspectos cotidianos e íntimos en la vida de las personas.

Por último, además de observar como las operaciones de los diferentes procedimientos escénicos se superponen en muchas de las escenas de *El año en*

---

<sup>97</sup> Nicole muestra esta moneda en la pantalla mientras la describe señalando que se observa “un ángel con una cadena rota que dice “Libertad” y la fecha del golpe, como si el 11 de septiembre fuera el día de nuestra liberación”, si sale el ángel, gana la derecha y si sale el número, la izquierda. (Arias, 2016, p.132 ).

*que nació*, observamos cómo estas escenas más colectivas utilizan otros recursos y montajes escénicos alusivos a su temática. En “Los apagones” los performers narran sus anécdotas iluminando sus rostros con un fósforo, en “La última cena” arman una gran mesa con comida y en “Mi padre hoy” generan una proximidad con el público al sentarse en el borde del escenario lo que parece ser una invitación a hacerse las mismas preguntas y experimentos, a ser más partícipes del dispositivo escénico.

#### 3.1.4 Documentar lo performativo en *El año en que nació*

Acorde vimos en su identificación y presentación en *Mi vida después* (2.2.4), el procedimiento B, Documentar lo performativo, nos permite acercarnos a las historias de vida de cada performer a través de la presentación, intervención, creación y yuxtaposición de materiales documentales, principalmente provenientes de su archivo familiar. Dicho procedimiento implica intervenir documentos y/o construir documentos en escena a partir de los ya existentes u de objetos o situaciones que al ser presentadas en escena son documentadas y compartidas como materiales documentales. En el caso de *Mi vida después* este procedimiento se presenta en tres modalidades: captura testimonial, intervención de documentos y yuxtaposición de imágenes (cf. p. 87-88 de esta tesis), las cuales servirán de referencia para su análisis en *El año en que nació*.

Ya desde las primeras escenas de *El año en que nació*, se identifica el procedimiento Documentar lo performativo y se observa que, si bien el foco de operación de este procedimiento sigue siendo la presentación de cada historia familiar a través de sus documentos, se presentan también intervenciones o asociaciones que vinculan las diferentes historias familiares de los performers entre sí. Asimismo, otra diferencia que se presenta con *Mi vida después*, es que las escenas en las aparece Documentar lo performativo no están reunidas en un único y primer capítulo, sino a lo largo de toda la pieza, alternadas con otras escenas de carácter colectivo y/o que recurren a otros de los procedimientos que se estudian en esta investigación.

Las primeras escenas en las que se identifica este procedimiento se titulan “Documento y remakes” y “Patria y Libertad”. Estas dos escenas evidencian el antagonismo entre las historias del padre de Alejandro y la de Pablo en los inicios de la dictadura, asociadas a medios de prensa y agrupaciones políticas referentes de la izquierda y la derecha chilena respectivamente. En “Documentos y remakes”, Alejandro presenta a su padre como “autoritario, simpático, brillante, trabajador, machista y stalinista también” (en Arias, 2016, p. 74) mientras nos muestra fotografías de su padre, reportero y director del diario Puro Chile, junto a colegas y amistades. Al final de su presentación, Pablo irrumpe diciéndole a Alejandro lo siguiente: “Mientras tu padre dirigía el diario Puro Chile para apoyar a Allende, mi padre escribía para el semanario Patria y Libertad, cuya primera portada dice: “Definitivo: Chile no será marxista” (Arias, 2016, p. 76). Durante la presentación de Pablo, Alejandro cuestiona las vestimentas y los gestos que usaban los integrantes de la agrupación paramilitar de extrema derecha Tierra y Libertad a la que pertenecía el padre de Pablo, adjudicándoles un “estilo nazi” (Arias, 2016, p. 77).

Estas dos escenas, no sólo presentan dos historias familiares antagónicas que integran estas piezas, sino que también dan cuenta del clima de tensión que se vivía durante el gobierno de Allende, anticipando así la siguiente escena titulada El día del golpe a la que hiciéramos referencia en la sección anterior (cf. p. 110 de esta tesis). A continuación de “El día del golpe”, las escenas “El exilio”, “La mensajera” y “Cuaderno de vida” retoman el procedimiento Documentar lo performativo para presentar las historias de Soledad, Ana y Alejandra, todas ellas atravesadas por el exilio político de sus familias durante el período dictatorial. Soledad, cuyos padres son del MAPU, muestra imágenes familiares y documentos de su exilio en México y da cuenta de su retorno a los once años a un Chile que le parece “horrendo, pueblerino, resentido” (Arias, 2016, p. 83). Si bien luego logra adaptarse, al conocer a su ex-marido, descubre que sus padres también son del MAPU y que compartieron el jardín de infantes durante el exilio en México. Por su parte, Ana cuenta la historia de su madre como mensajera del MIR exiliada en

Estados Unidos en donde trabaja recopilando testimonios de presos y torturados de latinoamérica (Arias, 2016, p. 82-89).

Por último, Alexandra en la escena “Cuaderno de vida” comienza su presentación mostrando una portada de diario en la que aparece su madre exhibida muerta y desnuda como un trofeo de guerra de un falso enfrentamiento en Fuenteovejuna. En la fotografía siguiente vemos a su madre a los dieciséis años, cuando “empieza a meterse en política” (Arias, 2016, p. 90) junto a otras dos jóvenes, una de ellas Michelle Bachelet. Para señalar cuál de las tres jóvenes es su madre, Alexandra le dice a Ítalo que es la que está ubicada “mucho más a la izquierda de Michelle Bachelet” (Arias, 2016, p. 90), lo cual resulta un claro guiño al procedimiento Discutir las herencias en la escena “Izquierda/Derecha” en la que Ítalo propone que los performers se ordenen de acuerdo a sus orientaciones políticas, acorde analizaremos más adelante (cf. 3.2.2 de esta tesis). Esto da cuenta de cómo la estructura de *El año en que nací* ya no se organiza por capítulos centrados en los diferentes procedimientos, sino que va entretejiendo las historias y proponiendo links y combinaciones entre los procedimientos.

Fig. 10. Documentar lo performativo en *El año en que nací*



Escenas “La mensajera”, “Cuaderno de vida” y “El mapa”.  
Captura del registro audiovisual de *El año en que nací* proporcionado por la artista.

En este sentido, la escena “El mapa” que se presenta a continuación de “Cuaderno de vida” reúne las historias de exilio de Alejandro, Soledad, Ana y Alexandra, a las que se les suma la historia de la familia de Nicole que se va a Estados Unidos, también durante el período dictatorial, pero para ganar más dinero. A medida que van narrando los lugares por dónde estuvieron sus familias,

cada performer salta de país en país sobre un mapa dibujado en el piso construyendo así el “mapa del exilio” y esto es capturado por una cámara desde un plano sagital y proyectado en la pantalla que está en el fondo del escenario. Documentar lo performativo se presenta así en la modalidad que llamamos captura testimonial (cf. p. 87-88 de esta tesis) en tanto genera un documento *in situ*, a partir de lo que sucede en la escena. El mapa/documento que reúne los diferentes testimonios de exilio dictadura chilena, se muestra de modo doble, como acción que transcurre en vivo (el movimiento en el mapa dibujado en el piso), y como registro cenital en soporte audiovisual proyectado en la pantalla del fondo del escenario.

Luego de las escenas “El mapa” y “Los defensores de la ley” (está última escena se comenta más adelante, cf. p. 136 de esta tesis), el procedimiento Documentar lo performativo vuelve a aparecer en la escena “Retrato Hablado” en una forma particular de la modalidad captura testimonial. El testimonio de Leopoldo se inicia presentando a su familia en su estrecho vínculo con la policía. A medida que los presenta, Leopoldo realiza dibujos en vivo que son capturados y proyectados durante su testimonio. Desde ese mismo circuito cerrado, Leopoldo presenta diversas fotografías en las que mediante círculos realizados con un marcador rojo, indica dónde aparecen su padre y su madre, dejando en evidencia vínculos cercanos a referentes de la dictadura de Pinochet.

*Leopoldo:* Mi padre siempre defendió la ley, al igual que el padre de Jorge. Todos en mi familia son policías. Mi abuelo, carabinero. Mi padre es policía. Mi madre mujer de policía o mujer de gomero. Mi hermana mayor trabaja en la policía, se casó con un carabinero y se convirtió en mujer de gomero. Mi hermana del medio siempre quiso ser carabinero y terminó casándose con un carabinero y se convirtió también en mujer gomero. Y yo, que trabajo en la policía, pero en realidad, dibujo para la policía, hago retratos hablados y reconstrucciones de la escena del crimen. (Escena *Retrato hablado*, Arias, 2016, p. 98)

Su padre, quien “siempre defendió a los que estaban en el poder sin importar quienes fueran” (Arias, 2016, p. 98), aparece al inicio con Allende y Fidel, y más adelante con Baeza Michelsen, uno de los promotores del golpe de estado y principal responsable de persecuciones políticas, torturas y asesinatos realizados durante la dictadura chilena. En su testimonio, Leopoldo manifiesta no saber lo que hizo su papá durante la dictadura y el clima íntimo y reflexivo que presenta la escena da cuenta de cómo él habita dicha incertidumbre. Sentado solo a un lado del escenario, con una luz tenue, Leopoldo dibuja e interviene las fotografías de su familia al tiempo que narra anécdotas que levantan sospechas sobre su participación y complicidad con la dictadura de Pinochet. En la acción de intervenir las fotografías gráficamente mientras da su testimonio, acción que es registrada y proyectada simultáneamente, se superpone la intervención de los documentos con la captura testimonial, dos de las modalidades de Documentar lo performativo identificadas también en *Mi vida después* (cf. p. 2.2.4 de esta tesis).

Por otra parte, esta captura testimonial a través de los dibujos que Leopoldo realiza en vivo, es retomada más adelante en la escena “La investigación” en la cual Viviana cuenta la historia de la búsqueda de su padre. Durante el testimonio de Viviana, Leopoldo realiza los retratos de las sucesivas versiones que ella tuvo respecto a quién era su padre. Al final de su testimonio, Viviana repasa las profesiones que atribuyó a su padre, mientras Leopoldo va quitando transparencias que intervienen la imagen de su verdadero rostro que finalmente, queda al descubierto. Una de las versiones que Viviana tiene sobre su padre surge a partir de la presentación pública en 2011 del taller que daría origen al estreno de *El año en que nací* un año más tarde. En dicha presentación, Viviana menciona que está buscando a su padre y alguien la contacta al número que ofrece. Si bien finalmente, el dato es errado, esto provoca que su madre le indique el verdadero nombre de su padre, quien resulta ser un militar preso por haber matado a dos militantes del MAPU en 1973.

Al final de esta escena, Viviana señala cómo el testimonio de su padre en su juicio difiere significativamente del que arroja el Informe Rettig en relación a

cómo se produjo dicho asesinato. En su presentación, una copia de dicho informe es intervenida gráficamente expandiendo este procedimiento al tratamiento de documentos oficiales. De esta manera, al utilizar documentos como materiales plausibles de ser intervenidos, comparados, discutidos, recortados y finalmente, utilizados para la creación de otros documentos, se cuestiona el carácter de verdad inequívoca y permanente atribuida muchas veces a los documentos, sean éstos parte del archivo familiar o documentos oficiales.

Fig. 11. Documentar lo performativo en *El año en que nací*



Escena “La investigación”.

Captura del registro audiovisual de *El año en que nací* proporcionado por la artista.

A partir de este análisis, podemos decir que si bien las diferentes modalidades de Documentar lo performativo identificadas en *Mi vida después*, se presentan también en *El año en que nací*, en este último caso se observan de un modo superpuesto, más integrado y funcional al entrelazado de las historias y la construcción dramática de la pieza. Además, en tanto este procedimiento, al igual que los otros, es aplicado al trabajo con actores sociales que no son necesariamente profesionales de la escena, lo escénico adquiere un carácter de experimento social acorde desarrollaremos en segunda parte de este capítulo. Por último, tanto la escena “Retrato hablado” como “La investigación” presentan al pasado dictatorial como una sospecha o una duda aún no saldada en la familia de Leopoldo, o como algo que aparece inesperadamente, como parte del pasado familiar de Viviana.

### 3. 2 De lo biográfico-documental al experimento social

Al inicio de esta tesis hicimos referencia a cómo la memoria ocupa un lugar central en la cultura contemporánea (Huyssen, 2007). Este culto a la memoria coexiste con lo efímero y transitorio de la vida contemporánea en la cual las experiencias están también atravesadas por un horizonte de expectativas que anticipa futuros posibles (Jelin, 2002, p. 9). En este sentido, resulta razonable que dentro de las artes, el teatro y la performance se estén experimentando nuevas formas de historicidad que permiten reactivar memorias desde el presente y la experiencia corpórea, acorde sucede con lo que se conoce como *reenactments*.

Agnew (2004) define a los *reenactments* como una forma de apropiación del pasado a través de representaciones teatrales o prácticas culturales, formas historiográficas en las que la historia se hace viva, como “un discurso corporal en el que el pasado se reanima a través de la experiencia física y psicológica”<sup>98</sup> (p.330, traducción propia). Asimismo, Schneider (2011) da cuenta de cómo los *reenactments* entrecruzan performance y recreación histórica, arte y antropología, al ser investigaciones en dónde el afecto se explora a través de una “indagación intensa y encarnada en la repetición temporal, una temporalidad recurrente”, un tiempo sincopado entre el entonces y el ahora (p. 1-2, trad. propia)<sup>99</sup>.

En teatro una de las referencias ineludibles son los *reenactments* que realiza el dramaturgo suizo Milo Rau en su proyecto *International Institute of Political Murder*<sup>100</sup> en los que recrea y problematiza situaciones de relevancia histórica como ser la transmisión de radio que impulsó el genocidio de Ruanda en *Hate Radio* (2011-2014) o el controversial juicio que terminó con la ejecución de Nicolae y Elena Ceausescu en *Los últimos días de los Ceausescu* (2009-2010). Este tipo de escenificaciones históricas implican la creación de dispositivos escénicos en los que se integran materiales y referencias del pasado y de lo real

---

<sup>98</sup> “Reenactment thus emerges as a body-based discourse in which the past is reanimated through physical and psychological experience” (Agnew, 2004, p. 330).

<sup>99</sup> “experience of reenactment (whether in replayed art or in replayed war) is an intense, embodied inquiry into temporal repetition, temporal recurrence” (Schneider, 2011, p. 1-2).

<sup>100</sup> <http://international-institute.de/en/about-iipm-2/>

como ser grabaciones, textos, imágenes, objetos, etc, con elementos del presente, particularmente con los cuerpos que están allí, como “archivos vivos” (Lepecki, 2018), como sujetos y agentes históricos de un tiempo que rompe su linealidad, un presente que se impregna de historias pasadas pero que, a través de la presencia de los cuerpos y la enunciación de estos sujetos, también anticipa futuros.

A diferencia del teatro, en la danza, las recreaciones suelen aparecer más en relación a las reescenificaciones de piezas históricas de la propia disciplina artística (Baldacci, C. y Francoo, S ed., 2002). Estas “coreografías del pasado” se alejan de la idea de fidelidad o de apropiación, ya que al poner el cuerpo, el artista no sólo les confiere una “segunda vida” (Pérez Royo, 2010, p. 54) sino que también “rompe el sistema, entra dentro de él para cuestionar las políticas dominantes de investigación histórica” (p. 68). En este sentido, el análisis que realiza Jones (2013) presenta a *Mi vida después* y *El año en que nací* como dos *remakes*<sup>101</sup> en los cuales lo real se presenta como algo poco estable que se transforma con el rehacer y da cuenta de cómo en cada una de estas piezas, “lo real no sólo se rehace de maneras distintas sino también en momentos diferentes”. En ese sentido, el carácter historicista de estas piezas no sólo permite miradas subjetivas sobre el pasado, acercando otra forma de investigación histórica, sino que también da cuenta de cómo la dictadura y los procesos de memoria en Chile y Argentina presentan distintas características.

Por último, Cobello (2024) observa que la “perspectiva performativa y posmemorial” en *Mi vida después* se confirma a través del *reenactment* en tanto este procedimiento pone de manifiesto la “relación temporal paradójica en la que coexisten el tiempo de narración, el tiempo pasado recreado y presente de la performance” (p. 168). En este sentido, el procedimiento escénico que presentamos y discutimos a continuación, *Recreaciones intergeneracionales*, identificado en ambas piezas, se apoya en el marco ficcional y conceptual que da sustento a ambos dispositivos escénicos en tanto propone una inmersión en el

---

<sup>101</sup> Cabe aclarar que si bien muchas veces, la palabra *reenactment* es utilizada para referir a la totalidad de la obra, en otros casos, acorde a lo que consideramos en nuestro caso, hace referencia exclusivamente al procedimiento de recrear escenas del pasado.

tiempo en la cual se explicita la distancia temporal, al tiempo que se sugiere el imaginario de su anulación dando lugar así a una paradoja: “la imposible coexistencia de dos juventudes superpuestas” (González, 2020, p. 166).

### 3.2.1 Procedimiento C: Recreaciones intergeneracionales

El procedimiento escénico Recreaciones intergeneracionales consiste en la recreación de situaciones vividas por los padres y/o madres de los performers durante el período dictatorial. A partir de los resultados del análisis de dicho procedimiento, identificado en varias escenas de *Mi vida después* y de *El año en que nací*, se discute cómo opera y qué aportes realiza en la reactivación de memorias y construcción de relatos sobre el pasado dictatorial argentino y chileno, respectivamente. Este procedimiento se presenta como una forma de historicidad que coloca la experiencia de los cuerpos como foco principal de la representación teatral.

Las escenas de *Mi vida después* en las que se identifica este procedimiento con mayor claridad son *El exilio*, *La muertes de mi padre* y *Las mil caras de mi padre*. En la primera, Liza dirige una película en la que se recrean escenas relacionadas al exilio de sus padres; en la segunda, Carla narra diferentes versiones sobre la muerte de su padre desaparecido en dictadura y en la tercera, Vanina presenta las múltiples caras que tuvo para ella su padre. En el caso de *El año en que nací*, las escenas *La Resistencia* y *Fuenteovejuna* recrean acciones políticas y violencias vividas por las madres Fernanda y Alexandra, militantes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) y del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) respectivamente, y la escena *American Dream*, recrea a la familia de Nicole en Estados Unidos mirando la televisión cuando Cecilia Bolocco, concursante chilena, gana el certamen de Miss Universo en 1987.

En *Mi vida después*, las Recreaciones intergeneracionales se sitúan en el segundo capítulo, titulado *Remakes*, en cuyo inicio los performers aparecen de pie, frente al público, vestidos con las ropas de sus padres y madres. Este capítulo se inicia con la presentación de estas vestimentas y resulta interesante que,

mientras Mariano se presenta vestido con el mameluco original que usaba su padre para correr carreras, Blas presenta la sotana que lleva puesta diciendo que se la dieron en el teatro porque la de su padre se perdió. Esto da cuenta del acuerdo entre los artificios ficcionales y los vínculos filiales reales en los que se sostiene la premisa de este procedimiento.

El vestirse con las ropas de sus padres o madres, sean éstas originales o vestuarios, avala el carácter intergeneracional de una recreación ficcional que surge de “esa voluntad infantil de representar a los progenitores” (Arias, 2016, p. 9). Sin embargo, al ser recreaciones de carácter público a cargo de actores que son hijos e hijas de figuras arquetípicas del pasado dictatorial, presentadas en un momento en el que en Argentina se están llevando a cabo juicios y procesos de memoria, dichas recreaciones parecen también reivindicar un posicionamiento generacional frente al abordaje de las memorias dictatoriales y la construcción de relatos sobre el pasado dictatorial.

En *El exilio*, Liza dirige su propia película sobre el exilio de sus padres, dos intelectuales de izquierda de reconocida trayectoria<sup>102</sup>. La idea de un set de grabación recuerda la escenografía propuesta por Leandro Tartaglia en *El amor es un francotirador* (conf. p. 52 de esta tesis) y la que posteriormente utilizó Lola Arias en *Campo Minado*, pieza estrenada en 2016. La ficción cinematográfica dentro de la ficción teatral permite jugar con un marco ficcional explícito, que exhibe su propia construcción, dentro del marco ficcional implícito del acontecimiento teatral. En este caso, Liza dirige su propia película sobre la historia de sus padres en lo que parece ser un guiño a la película de Albertina Carri, *Los rubios*, estrenada en 2003, la cual también recurre a la explicitación del artificio al ficcionar la realización del documental. Esta película es una referencia

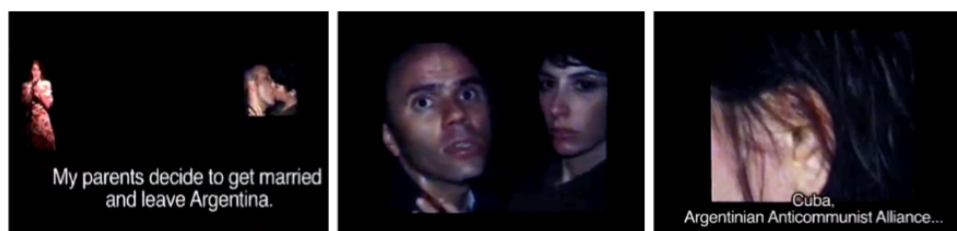
---

<sup>102</sup> El padre de Liza, Nicolás Casullo fue un reconocido filósofo e intelectual argentino. Su fallecimiento en 2008 coincidió con el período de ensayos, situación que se tornó difícil y puso en riesgo la continuidad de Liza en la pieza en tanto además, según cuenta, su padre venía acompañando el proceso de creación en permanente diálogo con ella. Dado que el estreno de la pieza, se atrasó, Liza pudo finalmente no abrirse del proceso, para lo cual fue fundamental el apoyo y el soporte de los demás performers. Esto es mencionado por Liza en el conversatorio asociado a la proyección de *Mi vida después* por streaming en la Carpintería del año 2020. link: <https://vimeo.com/443761821>

ineludible, no sólo para en el proceso de creación de *Mi vida después*, sino también en las producciones de memoria argentinas de esta generación (cf. p. 14-16 de esta tesis).

Por otra parte, luego de dirigir escenas previas a su nacimiento en “El Exilio”, Liza entra en cuadro para representarse a sí misma a los tres años, en una escena del retorno del exilio familiar en la cual ella mira por primera vez “la ciudad de sus padres” (Arias, 2016, p. 43). En este pasaje entre directora y protagonista de su propia película, se pone en evidencia esa “doble identidad” que Amado<sup>103</sup> (2008) atribuye a las poéticas memoriales de los hijos en las que se presentan como herederos y autores, testigos y protagonistas de sus relatos (cf. p.19-20 de esta tesis). Asimismo, al entrar en escena se evidencia la continuidad entre la historia de sus padres y la propia, al tiempo que se acerca la perspectiva de las infancias en relación al exilio, un exilio atravesado por el desarraigo, por la nostalgia de sus padres respecto a su país y por un retorno a un país que le es familiar y ajeno al mismo tiempo.

Fig. 12. Recreaciones intergeneracionales en *Mi vida después*



Escena “El exilio”.

Captura del registro audiovisual de *Mi vida después* proporcionado por la artista.

Por otra parte, el tono melodramático de esta escena ironiza con las figuras arquetípicas de los intelectuales de izquierda exiliados y le confiere humor a la escena. En este sentido, Sosa (2020) recoge en sus entrevistas a los performers, que el momento del beso de esta escena, es el más disfrutado por el elenco y

<sup>103</sup> Un detalle no menor es que Ana Amado, cuya investigación hemos citado como aporte conceptual a partir de su análisis de la película *Los rubios*, es además madre de Liza Casullo .

asocia este goce actoral con una forma de transmisión de memoria que implica una “experiencia afectiva cuerpo a cuerpo” en la cual las historias singulares se tornan colectivas (p. 10). Asimismo, Werth (2010) observa el *delay* en el que se da ese prolongado beso como un momento de pérdida de control de la dirección de Liza en lo que entiende como una afirmación del sentido del *reenactment* no como mera replicación del acontecimiento histórico, sino como una forma de revivir la emoción del momento original (p. 264).

En el segundo ejemplo, en la escena “Las muertes de mi padre”, Carla, vestida como guerrillera<sup>104</sup>, junto a sus compañeros de elenco, relata las diferentes versiones que escuchó a lo largo de su vida sobre la muerte de su padre desaparecido en dictadura. En el registro audiovisual correspondiente al estreno de *Mi vida después* en 2009, al final de esta escena, Carla dice que se hizo los exámenes de ADN y que aún está esperando los resultados. En la publicación *Mi vida después y otros textos*, correspondiente al guión del 2014, se lee que Carla actualizó su parlamento luego de obtener los resultados del análisis que confirmaron que su padre estaba enterrado en una fosa común, correspondiente a los muertos del Monte Chingolo, en el Cementerio de Avellaneda (Arias, 2016, p. 45).

Esta actualización del final de esta escena, no sólo da cuenta del carácter performativo de este procedimiento en su posibilidad de adaptarse e integrar nuevas informaciones, sino que también deja en evidencia que el foco de esta escena no es el misterio o el deseo de acceder a la verdad sobre cómo murió el padre de Carla, sino el dar cuenta de cómo Carla, allí presente, creció con esos imaginarios sobre su muerte. Imaginarios que, al ser recreados también por los demás performers, se asumen como parte de los imaginarios de estas generaciones. En ese sentido, en referencia al involucramiento y la participación de los demás performers en esta escena, Pérez (2013) propone que:

Al hacerlo, la obra afirma que la historia no pertenece sólo a Carla; no está

---

<sup>104</sup> En la escena de presentación del capítulo, Carla cuenta que su papá y sus compañeros del ERP no usaban uniforme pero sí una vestimenta específica que relata. (Arias, 2016, p. 39)

obligada a soportar todo su peso ella sola. Al brindar este testimonio al público, los performers lo involucran también en un acto colectivo de memoria y duelo. Este tipo de ritual es el que confiere a *Mi vida después* su poder interpelativo. (p.15, traducción propia)

En este trabajo, Pérez (2013) propone que las dos historias de los hijos de desaparecidos en *Mi vida después*, la de Carla y la de Mariano, son presentadas como parte de una variedad de historias y experiencias en relación al pasado dictatorial, sin centralizar el relato en estas historias o jerarquizarlas respecto a las otras. Esto sugiere que estas historias son acogidas como parte de las construcciones identitarias de esta generación posdictadura, en tanto generación que nació en dictadura, que vivió su adolescencia y juventud en los noventa y que fue parte de las movilizaciones sociales en reclamo de justicia, una generación que se posiciona desde una perspectiva propia, como testigo y partícipe de los procesos de memoria que se inician a partir de los gobiernos kirchneristas.

En el caso de Mariano, la historia de su padre se presenta junto a las historias de los padres de Blas y Pablo en la escena “Un día en la vida de mi padre” en la cual cada uno de los tres performers recrea las actividades que realizaba diariamente su padre a lo largo de un día del año 1972<sup>105</sup>. Las acciones se entrecruzan y el clima de tensión política aparece reflejado, no sólo en la participación del padre de Mariano en acciones de la Juventud Peronista, sino también en manifestaciones que impiden el tránsito, en asambleas en el Banco donde trabaja el padre de Pablo, en las censuras de los curas en el Seminario donde estudia el padre de Blas. El final de esta escena se sitúa cuando luego del golpe de estado de 1976 en Argentina, el banco donde trabaja el padre de Pablo es intervenido, y su padre, quien nunca se interesó por la política, es obligado a cortarse la barba que siempre había usado. Esta escena visibiliza como el golpe de estado instaaura el autoritarismo y un sistema de violencia y control que atraviesa a toda la sociedad argentina en sus ámbitos cotidianos y laborales, afectando también aspectos personales y construcciones identitarias.

---

<sup>105</sup> En 1972 Argentina vivía bajo el régimen militar del dictador Alejandro Agustín Lanús.

El último ejemplo de Recreaciones intergeneracionales en *Mi vida después* se presenta en la escena “Las mil caras de mi padre”. En este caso, lo que se recrea ya no una situación vivida por los padres durante la dictadura, sino las diferentes imágenes que Vanina fue construyendo a lo largo de su vida en torno a la figura de su padre a medida que va descubriendo que es oficial de inteligencia y apropiador de quien, durante años, pensó que era su hermano. Al igual que en “Las muertes de mi padre”, esta escena da cuenta de cómo los imaginarios que construimos sobre diferentes acontecimientos (la muerte del padre de Carla) y/o figuras (el padre de Vanina) van cambiando a lo largo del tiempo. En estos casos además, los procesos de memoria arrojaron nuevas informaciones y miradas sobre estas historias y figuras familiares, informaciones e imaginarios que son muchas veces contradictorios o contrapuestos a los relatos e imaginarios contruidos en la infancia, en los ámbitos familiares o sociales.

Fig. 13. Recreaciones intergeneracionales en *Mi vida después*



Escenas “Un día en la vida de mi padre”, “Las muertes de mi padre” y “Las caras de mi padre”.  
Capturas del registro audiovisual de *Mi vida después* proporcionado por la artista.

Acorde se observa en estos ejemplos, en *Mi vida después* este procedimiento se concentra en el segundo capítulo titulado *Remakes*, nombre que hace referencia a la figura cinematográfica de una película creada como nueva versión de una película original. Según Brownell (2009), Lola Arias elige este nombre como forma de referir a “aquellas historias conocidas, supuestas, imaginadas, de los padres” distinguiéndose así de otros tipos de representaciones teatrales (p.3). El procedimiento Recreaciones intergeneracionales opera así en *Mi vida después* como forma de reversionar historias ya escuchadas mil veces por los

jóvenes de esta generación e incluso proponer diferentes versiones y actualizaciones ante la recreación de un mismo suceso o figura histórica.

Por otra parte, las Recreaciones intergeneracionales en *Mi vida después* operan tensionando lo real (lo biográfico) y la ficción (la representación teatral) mediante el juego actoral. En ese sentido, Cobello (2024) estudia este procedimiento desde el punto de vista actoral en esta pieza y refiere al mismo como un “acto de reiteración diferenciada” (p.164) en el cual “el trabajo actoral pone de manifiesto la destreza de lxs intérpretes en el manejo de las emociones y la producción de sentido crítico de la historia presentada” (p.168). En nuestra investigación, coincidimos con este análisis en relación a cómo el trabajo actoral en las Recreaciones intergeneracionales permite un juego con lo emotivo y con el humor que resulta interesante en tanto le confiere carácter lúdico a historias reales y personales que afectan a los actores más allá de los límites de esta ficción.

Sin embargo, al estudiar este procedimiento escénico en *El año en que nació*, pieza cuyo elenco no es conformado exclusivamente por actores profesionales, observamos que, en otro contexto socio-político y con otro elenco, las Recreaciones intergeneracionales operan en un sentido diferente y adquieren otras connotaciones. En este sentido, las historias chilenas que se recrean mediante este procedimiento escénico no se presentan como historias arquetípicas abordadas desde la singularidad mediante el trabajo de un “actor-documento” como sucede en el caso de *Mi vida después* (Cobello, 2015-2016), sino como historias que necesitan ser contadas incluso por primera vez. En este sentido, su valor radica más en el ser recreadas por los hijos o hijas de sus protagonistas que en el juego actoral desarrollado en la recreación.

El caso más emblemático de las Recreaciones intergeneracionales en *El año en que nació* se presenta en la escena “Fuenteovejuna”. En esta escena, Alexandra relata y recrea la ejecución de su madre, militante del MIR<sup>106</sup>,

---

<sup>106</sup> El Movimiento de Izquierda Revolucionario fue una organización armada de izquierda marxista que si bien sostuvo críticas respecto al gobierno de Allende, también lo apoyó, y que fue duramente perseguida durante la dictadura.

asesinada junto a dos compañeros durante un ataque militar a cargo de efectivos del Comando Conjunto en 1983. Muerta y desnuda, su madre es exhibida para la prensa como trofeo de un falso enfrentamiento, luego de que se provocara un incendio en el lugar donde fueron ejecutados los militantes con ametralladoras. En esta escena, al igual que en la escena “Las muertes de mi padre” son las hijas quienes ocupan el lugar de sus madres o padres asesinados durante la dictadura, poniendo así de manifiesto la figura de los “dobles de riesgo”<sup>107</sup> “dispuestos a hacer las escenas más difíciles de sus vidas” (Arias, 2016, p.9) con la que se presenta a *Mi vida después*.

Fig. 14. Recreaciones intergeneracionales en *El año en que nació*



Escena “Fuenteovejuna”.

Captura del registro audiovisual de *El año en que nació*.

Asimismo, la escena *Fuenteovejuna*, no sólo opera presentando una mirada intergeneracional y subjetiva sobre el pasado dictatorial chileno a través del relato y la recreación de Alexandra, como hija de una madre asesinada durante la dictadura chilena, sino que también opera como denuncia social en tanto, más adelante, Alexandra cuenta que treinta años después, a la fecha de presentación de esta pieza y después de haber interpuesto la tercer querella, el asesinato continúa impune<sup>108</sup>. Por otra parte, la historia de la madre de Alexandra, al igual que la de la madre de Fernanda en la escena *La resistencia*, da cuenta de la participación de

<sup>107</sup> En la escena *Las muertes de mi padre*, Carla dice: “Si la vida de mi padre fuera una película, a mí me gustaría ser su doble de riesgo”, frase que según cuenta Arias en la entrevista que le realizan Longoni y Verzero (2012, p.17)

<sup>108</sup> Vergara Valenzuela Lucía Orfilia – Memoria Viva. En agosto del 2023 fueron condenados por la Corte Suprema veinte integrantes de la disuelta Central Nacional de Informaciones (CNI) por su responsabilidad en los homicidios calificado del asesinato de Lucía Vergara Valenzuela, madre de Alexandra Benado, Información extraída de: Corte Suprema condena a agentes de la CNI por homicidios en calle Fuenteovejuna en septiembre de 1983

las mujeres chilenas en los brazos armados de los movimientos de izquierda chilenos activos durante la dictadura, así como de las múltiples formas de violencias ejercidas sobre sus cuerpos.

En la escena *La resistencia*, Fernanda, la menor del elenco, narra cómo su madre y su padre se integraron al Frente Patriótico Manuel Rodríguez cuando eran muy jóvenes siguiendo la iniciativa del hermano mayor de su padre. Su participación en diferentes acciones de resistencia tuvo como consecuencia severas represalias que, en el caso de la mamá de Fernanda, provocaron la pérdida de su primer embarazo a raíz de golpes recibidos en un interrogatorio. A su vez, en este relato se describen varias acciones de resistencia del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, como ser el atentado contra Pinochet, los asaltos, los apagones o asesinatos a militares. Como forma de recrear el apagar la luz como acción de resistencia, Fernanda realiza un gesto simple y juvenil en el que se percibe la bronca en su cuerpo al arrojar una cadena contra los lockers provocando un apagón en el escenario y dando lugar a la siguiente escena, “Los apagones”.

Este gesto subversivo, la impronta del relato y el hecho de que sea un relato sobre la madre de la más joven del elenco, muestra cómo muchas de las acciones de resistencia y oposición a la dictadura chilena eran realizadas por jóvenes quienes fueron las principales víctimas de las represiones y las violaciones a los derechos humanos perpetradas durante el régimen dictatorial, acorde lo arroja el informe Valech (cf. p. 96 de esta tesis). Asimismo, esta referencia a la resistencia de los jóvenes durante la dictadura es asociada en esta pieza con las movilizaciones estudiantiles de los jóvenes chilenos que están sucediendo en 2011 durante el proceso de creación de *El año en que nació*.

En la escena “Última carta, primera manifestación”, este nexo entre las actuales movilizaciones estudiantiles y las militancias de los jóvenes durante la dictadura se hace más explícito. La escena comienza con la lectura de Alexandra de fragmentos de la última carta que le envía su madre unos meses antes de ser asesinada, desde Chile (a donde había vuelto de manera clandestina) a Francia

(donde Alexandra vivía junto a su abuela). En esta carta, su madre le cuenta que en Chile hay huelgas, protestas y manifestaciones contra Pinochet y al leerla, Alexandra comenta que cuando piensa en esas manifestaciones, piensa que no deben haber sido muy diferentes a las de ahora. A continuación, Alexandra toma un megáfono, convoca y dirige al elenco en la recreación de la escena de una manifestación cualquiera como si estuviera filmando una película.

En los carteles que llevan los performers, en su rol de figurantes de la película que filma Alexandra, se leen reivindicaciones de las luchas sociales chilenas de diferentes momentos históricos, desde la lucha por la nacionalización del cobre hasta el presente. De esta manera, al no situarse en una manifestación histórica específica, esta recreación intergeneracional opera dando cuenta de las continuidades de las luchas del pasado en el presente, al tiempo que confunde los límites entre lo ficcional y lo real, entre lo que imaginamos del pasado y las ficciones que construimos en presente.

Fig. 15. Recreaciones intergeneracionales en *El año en que nació*



Escenas “La resistencia”, “American dream” y “Última carta / Primera manifestación”.  
Capturas del registro audiovisual de *El año en que nació* proporcionado por la artista.

Por último, en la escena “American Dream”, Nicole convoca a algunos performers para que se sienten frente a la pantalla, de espaldas al público, recreando a su familia mirando en la televisión el triunfo de Cecilia Bolocco<sup>109</sup> en Miss Universo en 1987. En esta escena, al igual que en varias de *Mi vida después*, los juguetes son usados como recursos para la representación teatral confiriéndole

<sup>109</sup> [Momento histórico: Cecilia Bolocco se convierte en Miss Universo | #Chile50](#)

un tono lúdico que habilita la crítica a través del humor y la ironía. En este caso, un marcador, usado como micrófono, le pregunta a Cecilia Bolocco, representada por una Barbie, que opina sobre la estudiante baleada por policías durante las manifestaciones estudiantiles de la Universidad de Chile, a lo cual responde “Ella se lo habrá buscado” (Arias, 2016, p. 121). Esto sugiere la continuidad entre las represiones policiales a las manifestaciones estudiantiles del pasado dictatorial con las actuales del gobierno de Sebastián Piñera y sugiere la pregunta sobre en qué medida continúan siendo apoyadas por algunos sectores de la población.

Asimismo en esta escena, Nicole también recurre al humor y la ironía para referir a su familia de manera crítica al presentarla como una “familia horizontal” que “vivió feliz mirando la TV” en Estados Unidos hasta que “se cansó del *American dream*” y volvió a Chile, justo luego del plebiscito, convirtiéndose en unos “falsos retornados” (Arias, 2016, p. 121). En ese sentido, es interesante observar que, mientras el uso del humor y la ironía en las Recreaciones intergeneracionales de *Mi vida después* se orienta hacia un padre policía de inteligencia y apropiador, en el caso de Vanina, y hacia los padres intelectuales de izquierda, en el caso de Liza, en el caso de *El año en que nací* se orienta hacia la banalidad y la indiferencia de la familia de Nicole. A lo largo de *El año en que nací*, Nicole también recurre al humor y la ironía no sólo para criticar a sus padres y a la sociedad chilena, sino también para sentar criterios básicos de convivencia en el disenso entre los performers, acorde sucede en el procedimiento que presentamos y discutimos a continuación (3.2.2).

Por último, podemos decir que en ambas piezas las Recreaciones intergeneracionales dan cuenta de la memoria como materia viva que se manifiesta en los cuerpos, como proceso dinámico e intersubjetivo que es también atravesado por los procesos sociales e históricos de los respectivos países. Según Jelin (2002), “la experiencia humana incorpora vivencias propias, pero también las de otros que le han sido transmitidas”, estas experiencias van cambiando acorde los diferentes marcos interpretativos y las expectativas futuras (p.13). En este sentido, resulta relevante cómo luego de estas recreaciones de escenas del

pasado, en ambas piezas, aparece la presencia de los hijos y con ellos la expectativa de un futuro. Sin embargo, en el caso de *El año en que nací* esta expectativa de futuro parece estar sostenida en un presente a punto del derrumbe, acorde lo alerta Nicole cuando interrumpe la escena titulada “El futuro” (cf. 113 de esta tesis). En ese sentido, resulta pertinente la inclusión de un nuevo procedimiento escénico en esta pieza que implique discutir colectivamente qué lugar ocupan las herencias dictatoriales familiares de cada performer en relación a las de los demás, acorde veremos a continuación.

### 3.2.2 Procedimiento D: Discutir las herencias

El cuarto procedimiento escénico se identifica exclusivamente en *El año en que nací* y se denomina Discutir las herencias. A diferencia de los procedimientos analizados anteriormente, Discutir las herencias, no opera en el desarrollo de la narrativa de una historia de vida individual sino en la construcción de un entramado que pone en relación las diferentes historias que conforman esta pieza. El procedimiento consiste en que los performers se ordenen en una línea paralela al público de acuerdo a diferentes variables (factibles de ser utilizadas para un estudio sociológico), en este caso, según el posicionamiento y participación política durante la dictadura de su padre (primero) y de su madre (después), según las posiciones económicas de sus padres cuándo los performers nacieron y finalmente, según el color de piel de los performers.

Fig. 16. Discutir las herencias en *El año en que nací*



Escena Discusión “Izquierda/Derecha”.

Registro audiovisual de *El año en que nací* proporcionado por la artista.

Si alguien no está conforme con su lugar en la línea, levanta la mano y solicita cambio a Ítalo que es quien propone y cambia de lugar a los performers. Cada cambio de posición es argumentado, debatido y aceptado (o no) por el resto del elenco, lo cual genera un reordenamiento y una discusión constante entre el grupo. En este procedimiento, al igual que en las Recreaciones intergeneracionales, los performers ocupan el lugar que corresponde a sus padres o madres pero no ya para recrear situaciones vividas por ellos, sino para comprender sus historias de vida en relación a las otras, lo cuál implica reconocer y problematizar dónde están parados en relación a los demás performers.

Por otra parte, esta disposición coreográfica lineal y frontal recuerda a la escena del inicio de la pieza en la cual los performers se ordenan de acuerdo a su año de nacimiento y mediante el procedimiento Feeling the blanks presentan qué acontecimiento importante del período dictatorial sucedió el año en que nacieron y cómo eran sus padres o madres (en qué partido militaba, a qué se dedicaban, etc.) (cf. p. 106-107 de esta tesis). Sin embargo, en el procedimiento escénico Discutir las herencias, el orden no es dado sino que es puesto en disputa dando así también la chance de que los hijos e hijas se posicionen en relación a lo que hicieron sus padres y madres durante el período dictatorial.

*Pablo:* No entendiste nada, Anita, Patria y Libertad es un movimiento nacionalista que por definición es anticapitalista. Es más, durante la dictadura, a mi papá le clausuraron la radio por hablar contra los Chicago Boys.

*Ana:* ¿Qué tiene que ver?

*Alejandro:* Acá está todo distorsionado. Pablo, que tu padre sea anticapitalista no significa que no sea de derecha. Por lo demás, la misma Concentración abrazó el modelo neoliberal de Pinochet, ¿o no?

*Italo:* Ok, entonces ¿qué ideología “abrazo” tu papá”?

*Alejandro:* Mi padre claramente fue de izquierda, pero nunca militó en el Partido Comunista.

*Leopoldo:* Pero recién dijiste que era stalinista.

(fragmento de la escena Discusión izquierda/derecha, Arias, 2016, p. 101)

Este procedimiento es identificado en dos escenas de *El año en que nací*. En la primera, titulada Discusión derecha/izquierda, los performers se ordenan de acuerdo a las orientaciones políticas de sus padres primero y de sus madres después. Ítalo es quien propone este juego y quien oficia de director de orquesta, aceptando o no los cambios de ubicación que cada performer propone. Cuando se pone en cuestión una posición en relación a las otras, todos discuten si el orden es el correcto argumentando porque piensan que ellos u otros performers deben estar más hacia la derecha o más hacia la izquierda, lo cual implica a su vez, acordar cuáles deberían ser las categorías de análisis. ¿Importa más a qué partido pertenecían o las acciones que realizaron dentro de ese partido? ¿Fueron responsables de las violaciones a los derechos humanos quienes trabajaron en instituciones y acataron órdenes durante la dictadura? ¿Cómo se miden los riesgos que tomaron y lo que dejaron de lado los militantes de izquierda debido a su compromiso político y su participación en acciones de resistencia? ¿Qué valor tiene lo que pensaban o lo que piensan del pasado dictatorial quienes no participan de actividades militantes? ¿Importa el haber participado de las manifestaciones populares sobre el final de la dictadura? ¿Todas las personas tienen igualdad de posibilidades para elegir sus formas de participación en la actividad política?

En esta escena, algunos performers toman roles significativos en el ordenamiento de la discusión. Mientras Ítalo oficia de anfitrión y es quien propone el juego y acepta o no los cambios que se sugieren, Nicole, que vivió fuera de Chile durante la dictadura y cuyos padres no se interesan por la política, realiza intervenciones que intentan ser justas y racionales, recurriendo muchas veces al humor y la ironía para evidenciar sus argumentos. Por otra parte, Alexandra cumple un rol fundamental al enunciar que lo que hubo fue “una política sistemática de asesinato, tortura y desaparición” (Arias, 2016, p. 101) que involucró a las instituciones estatales y por tanto, todos los padres que trabajaban en ellas, deberían correrse hacia la derecha.

Asimismo, la intervención de Ana acerca otra perspectiva al referir a sus estudios como forma de validar un orden posible en el cual los extremos

corresponden a cada partido: “la ultraizquierda corresponde exactamente al Frente Patriótico Manuel Rodríguez y la ultraderecha correspondería exactamente al Patria y Libertad” (Arias, 2016, p. 101). Si bien a lo largo de estas escenas, Ítalo realiza algunos cambios de posición, acorde a los diferentes argumentos que se presentan y al apoyo de algunos performers para dicho cambio, cada cambio genera nuevos reclamos que dejan en evidencia la imposibilidad de llegar a un orden consensuado. Lejos de resolverse, la escena queda abierta y pone de manifiesto posicionamientos paradójicos o contradictorios, responsabilidades no asumidas y principalmente, la dificultad de encontrar criterios comunes para ordenar linealmente el pasado.

Spitz (2022) afirma que esta multiplicidad de historias familiares en *El año en que nació* debilita “los binarios que han caracterizado el archivo creado por los medios” (p. 130-131). Entendemos que esto sucede por la multiplicidad de historias que se presentan y porque muchas no pertenecen a los extremos pero también porque cada historia es interpelada y resignificada en el encuentro con las otras, dando cuenta de la dificultad de su complejidad. De esta manera, lo subjetivo se torna intersubjetivo, no sólo por el hecho de que los performers narran, argumentan y se posicionan en relación a las historias de vida de sus padres o madres, sino también porque, al ser discutidas con las de los otros performers, la herencia, biológica, económica e ideológica que conlleva cada historia es debatida desde su sentido y peso social.

En la segunda parte de la escena “Discusión derecha/izquierda”, Ítalo propone a los performers que se ordenen según la orientación política de sus madres e inmediatamente todos se amontonan a la izquierda. En este caso, aparecen otros criterios de ordenamiento que recogen aspectos y acciones cotidianas, afectivas y familiares. Las participaciones en grupos de izquierda de varias de las performers a las que ya hicimos referencia, se ponen en discusión así con otras pequeñas acciones como la participación de las madres en protestas, sostener posiciones diferentes a las de sus maridos o tener que “quedarse aguantando la dictadura” (Arias, 2016, p. 103).

*Nicole:* Una mujer, en Chile, que renuncia a ser madre, que es lo que la sociedad le ha impuesto que debe hacer, por ir a hacer la instrucción militar a Cuba está del chape. O sea, te creo un hombre porque Chile es un país de bastardos.

*Alexandra:* Bueno, claramente la cosa es conmigo. Yo no voy a juzgarla porque ese fue otro contexto. Hoy mi novia y yo tenemos unos mellizos preciosos y si me preguntan, yo no los dejaría.

*Ana:* Me parece muy complejo el tema así que yo le cedo mi puesto.

(fragmento de la escena *Discusión Izquierda/Derecha*, Arias, 2016, p. 103)

En el caso de Alexandra, lo que se problematiza es que el hecho de que el compromiso de su madre con la militancia implicó la decisión de abandonar la crianza de sus hijos y Alexandra alega que, si bien ella no abandonaría a sus hijos mellizos ahora, ese era otro contexto y ella no la va a juzgar por eso. En esta intervención queda claro la multiplicidad de roles que adquieren los performers en este procedimiento escénico, en tanto son quienes ocupan el lugar de sus padres y/o madres, quienes les defienden o critican, pero también sus hijos e hijas cuyas vidas fueron marcadas y afectadas directamente por lo que hicieron y lo que pasó con sus padres y madres durante la dictadura.

Finalmente, Ítalo concluye que “todos aquí tenemos la ilusión de que todas las mamás son de izquierda” (Arias, 2016, p. 105) lo cual deja abiertas múltiples preguntas en relación al lugar de las mujeres en la política y la maternidad en la familia. ¿Qué imaginarios sostienen la ilusión de que las madres son más de izquierda? ¿La asociación con la izquierda tiene que ver con la condición de mujer o de madre? ¿Implica pensar que las mujeres ejercen y apoyan formas de ejercicio del poder y de la autoridad más humanitarias y menos autoritarias? ¿Considera que tanto las izquierdas como las madres son quienes defienden ideales de justicia social asociados al cuidado, el afecto y el compromiso con los otros? En ese sentido, resulta relevante que esta asociación entre las madres y las izquierdas

atraviase no sólo las ideologías sino también las militancias y que esto se problematice en relación al rol social que se les atribuye a las mujeres en Chile.

Por último, la recurrencia de este procedimiento en la escena “Orden” se presenta en relación a otros dos criterios de posicionamiento: la clase económica de sus padres y madres cuando los performers nacieron y el color de piel de los performers. Estos dos parámetros dan cuenta de un abordaje interseccional del pasado dictatorial en Chile y sus continuidades en la sociedad chilena actual. Los argumentos que intercambian los performers visibilizan diferencias en las condiciones de vida de los padres y madres de los performers a partir de consideraciones respecto al tipo de vivienda, a la posibilidad de acceso al trabajo y la educación. Esto conlleva a comparaciones entre las condiciones de vida de algunos exiliados que trabajaban en universidades y organismos internacionales con las de otros militantes de izquierda que vivieron condiciones más precarias, evidenciando un largo debate de la izquierda obrera y la izquierda burguesa.

Discutir las herencias aborda la escena como una asamblea, como un espacio de confrontación de ideas que habilita la contradicción y el disenso. Esto refuerza la idea de la vida democrática en la que se inscribe esta pieza y contrarresta otras escenas que dan cuenta de la persistencia del pasado dictatorial como una carga que no deja pensar. En ese sentido, la disposición coreográfica lineal y el carácter argumentativo de Discutir las herencias se contraponen a la disposición circular y la dinámica coreográfica que se observa en la escena “Los defensores de la ley” en la cual los performers leen los decretos publicados por la junta militar trepados a una escalera y luego se lanzan a unas colchonetas en una dinámica repetitiva que, según Spitz (2022), remite al pasado dictatorial como una trampa de la cual la sociedad aún no ha escapado (p.133). A través de Discutir las herencias, *El año en que nací* hace frente a ese pasado que persiste, habilita el debate y la contraposición de ideas, intenta ordenar colectivamente el pasado, no como un fin en sí mismo, sino como un pretexto para discutirlo.

Finalmente, entendemos que este nuevo procedimiento se vincula con un contexto de debate social en torno al pasado dictatorial en Chile en el que se inscribe *El año en que nací* (cf. p. 99 de esta tesis) y del cual también dan cuenta otras reconocidas producciones teatrales chilenas, como es el caso de *Villa + Discurso* de Guillermo Calderón, estrenada en 2011 también en el marco del Festival Santiago a Mil (cf. p. 104 de esta tesis). Discutir las herencias es un procedimiento que fomenta la experimentación con lo social a partir de lo biográfico y esto tiene intrínseca relación con los nuevos intereses y modalidades de creación artística que Lola Arias comienza a desarrollar a partir del 2008, cuando comienza su colaboración con el director teatral Stefan-Kaegi.

El estudio de la segunda parte de su trayectoria nos permite comprender cómo los procedimientos que Lola Arias desarrolla en *Mi vida después* se vinculan no sólo con el teatro biográfico-documental y las producciones de memoria en Argentina, sino también con el teatro de lo real en la escena europea del cual Stefan Kaegi es referente. Asimismo, el estudio de otros proyectos de carácter internacional desarrollados por Lola Arias entre 2008 y 2012, nos permite problematizar los riesgos que conllevan dichos proyectos cuyos procesos de creación son intensivos, de corta duración, e implican, muchas veces, a actores no profesionales. En ese sentido, este segundo recorrido por su trayectoria, nos permite comprender, desde otra perspectiva, cómo operan los procedimientos escénicos estudiados en *El año en que nací*.

### 3.2.3 Lola Arias, antes de *El año en que nací*

En esta sección retomamos el recorrido por la trayectoria de Lola Arias y nos enfocamos en cómo el carácter internacional que adquieren sus proyectos artísticos es un factor fundamental en el desarrollo de una praxis artística que consiste en la creación de dispositivos escénicos como espacios de experimentación social a partir de lo real. El carácter internacional de sus proyectos es entendido, no sólo como la presentación de sus piezas en reconocidos festivales de la escena internacional, sino también como el desarrollo

de proyectos artísticos *in-situ* en diferentes lugares del mundo, particularmente en Latinoamérica y Europa.

Por otra parte, este segundo tramo de su trayectoria da continuidad al que presentamos en la primera parte de esta tesis (2.1.1) en la cual dimos cuenta de cómo su doble rol, de dramaturga y directora, encuentra nuevas formas de articulación en la *Trilogía del amor* (2007) a través de la integración del material biográfico de los actores en el texto de *El amor es un francotirador* y de la presencia del bebé en la puesta en escena de *Striptease* (cf. p. 51-54 de esta tesis). En ese sentido, *Mi vida después* (2009) se presenta como un paso más en esta dirección en tanto su proceso de creación escénica no parte de la escritura de un texto sino del trabajo con los actores a partir de la consigna propuesta por Vivi Tellas para el Ciclo Biodrama (cf. 55-56 de esta tesis).

Sin embargo, previo al estreno de *Mi vida después*, Lola Arias estrena su primera pieza de teatro documental creada a partir de un trabajo testimonial en un marco conceptual. *Niños portátiles* (2008)<sup>110</sup> es escrita y dirigida por Lola Arias junto a Stefan Kaegi, director teatral a quien ya hicimos referencia como impulsor del biodrama (cf. p. 36-38 de esta tesis) y su propuesta surge a partir de un trabajo de taller con un grupo de niños expatriados, entre siete y catorce años, de la International School de Lausanne. Su dispositivo escénico consiste en un set que simula cintas transportadoras, torres de control, cajas y contenedores de un aeropuerto, entre medio de las cuales, los niños y niñas dan sus testimonios sobre sus vidas nómadas como hijos de gerentes de compañías multinacionales que dominan varios idiomas y viajan de país en país.

Otro de los primeros trabajos que Lola Arias desarrolla junto a Stefan Kaegi es la performance-instalación *Chácara Paraíso* (2007)<sup>111</sup> basada en testimonios de un grupo de policías y ex-policías de uno de los mayores centros de entrenamiento de policías de toda Latinoamérica, llamado Chácara Paraíso.

---

<sup>110</sup> Este proyecto es producido por Théâtre Vidy-Lausanne, co-producido por Hebbel-am-Ufer - Berlin, Theater Chur y por el Festival d'Avignon en el cual se estrena en 2008..

<sup>111</sup> Producido por Interior producciones: Matías Pees y Ricardo Muniz Fernandez en una coproducción de Goethe Institut Sao Paulo y SESC, Av Paulista.

Dicho centro está ubicado en la ciudad de San Pablo, una de las ciudades más peligrosas del mundo y el estreno de esta performance-instalación fue realizado en el piso catorce del Sesc de la Avenida Paulista de dicha ciudad. Posteriormente, Arias-Kaegi proponen una segunda versión de este dispositivo escénico, *Soko San Pablo*, creada y presentada en Munich, una de las ciudades más seguras del mundo. En esta segunda versión participaron seis de los policías brasileños de *Chácara Paraíso* junto a seis policías alemanes de la ciudad de Munich, lo que permitió que sus testimonios dieran cuenta de las distintas experiencias entre policías de dos ciudades antagónicas en términos de seguridad.

Graham-Jones (2019) refiere *Chácara Paraíso* como parte de un conjunto de instalaciones e intervenciones urbanas de Lola Arias que denomina como “conceptos portátiles”<sup>112</sup> (p. 156), proyectos artísticos cuyos formatos son reproducidos en diferentes ciudades o circunstancias<sup>113</sup>. Dentro de dicho conjunto de obras se presenta el proyecto curatorial *Festival Ciudades Paralelas* desarrollado por Lola Arias y Stefan Kaegi dentro del cual Lola Arias desarrolla el proyecto *Mucamas* (2010-2011)<sup>114</sup>, una instalación creada a partir del material de archivo (documentos, fotos, testimonios grabados) de las mucamas que trabajan en hoteles internacionales de las ciudades en las que se aloja dicho festival.

En su investigación sobre el trabajo de la dupla Arias-Kaegi, Cobello (2024) observa que en *Chácara Paraíso* opera una mirada extranjerizante que, desde la distancia, permite captar “elementos de la realidad que se encuentran naturalizados” y atribuye a esta pieza la recuperación de algunos “aspectos del teatro épico brechtiano como el respeto por lo heterogéneo y lo plural” (p.113). Sin embargo, su análisis sobre *Niños portátiles* (2008) concluye que si bien la pieza busca ser una crítica con perspectiva decolonial, la exposición de los testimonios de las niñas y los niños en un producto configurado para festivales internacionales en los cuales son legitimados los artistas, “repercute en la

---

<sup>112</sup> “Portable concepts” (Graham-Jones, 2019, p.156)

<sup>113</sup> En esta sección se incluyen los proyectos de Lola Arias *Chácara Paraíso* (2007), *Festival Ciudades Paralelas* (2010-2011), *My documents* (2012-2017), *Audition for a Demonstration* (2014-2017), *Stunt Double* (2016).

<sup>114</sup> <https://lolaarias.com/es/maids/>

indefectible reproducción de la hegemonía cultural y, por añadidura, en una debilitada fuerza incapaz de mover capas sensibles que puedan tender a la transformación del *statu quo*” (p.128).

En esta misma dirección, en relación a *Mucamas*, Cobello (2024) concluye que este proyecto “evidencia la asimetría y la desigualdad social, política y económica pero aplaza la generación de afectos y acciones que podrían permitir la desnaturalización o la transformación de estas diferencias” (p.140). En este sentido, si bien muchos de los proyectos que desarrolla Lola Arias junto a Stefan Kaegi pretenden visibilizar y problematizar desigualdades sociales, sus modos de producción acaban reproduciendo lo que, en su análisis del proyecto curatorial de ambos artistas *Festival Ciudades Paralelas* (2010-2011), Cobello (2024) nombra como una “lógica turística que pone la mirada en el arte como objeto de consumo global”, propiciando encuentros efímeros, en los cuales lo inmaterial desplaza el aspecto comunitario y artesanal de la creación artística (p.124).

Estos conflictos dan cuenta de cómo estos proyectos se inscriben dentro de lo que Bishop (2006) denomina el “giro social en el arte contemporáneo” en tanto intromisión del campo artístico en cuestiones o problemáticas de carácter social como lo son en estos casos, el trabajo, las condiciones de vida, las infancias en un mundo globalizado, las memorias históricas. Esta intromisión conlleva tensiones y zonas difusas entre lo ético y lo estético, entre la experiencia y el concepto, entre el alcance social y el sentido artístico de cada proyecto. Particularmente, estas tensiones se acentúan cuando se involucra la participación de personas que no son profesionales del arte para realizar tareas en nombre de los artistas usurpando muchas veces sus historias o utilizando sus cuerpos y subjetividades como objetos de consumo.

Bishop (2010-2011) refiere a esta subcontratación como una “delegación” y da cuenta de la necesidad de una cuidada mediación del artista, de forma tal que la presencia de estas personas no implique una reificación y exposición simplista de sus cuerpos y sus lugares en la sociedades contemporáneas, pero tampoco se

les confiera una total autonomía que haga desaparecer la voz del artista. Sin embargo, Bishop (2010-2011) reconoce los riesgos que conlleva el carácter disruptivo de estos trabajos artísticos testimoniales y observa, que en algunos casos, estos proyectos logran “desafían no sólo las formas convencionales de pensar la subjetividad, la ética y la economía, sino también los marcos intelectuales que hemos heredado para entender esas ideas hoy en día” (p. 9).

La creación de los dispositivos como marcos de regulación, de convivencia y mediación, adquiere así, particular importancia. A partir de material de archivo, de testimonios personales, de lo que emerge de esta situación social y en cada comunidad con la que se trabaja, los artistas realizan una edición, buscan configurar y producir formas de “sociabilidad específica” (Bourriaud, 2008, p.15), reguladas por la autonomía y el permiso poético que les brinda el marco artístico<sup>115</sup> (Sánchez, 2016). En ese sentido,

El arte contemporáneo se presenta así como una isla de edición alternativa que perturba las formas sociales, las reorganiza o las inserta en escenarios originales. El artista desprograma para reprogramar, sugiriendo que existen otros usos posibles de las técnicas y de las herramientas que están a nuestra disposición (Bourriaud, 2007, p. 91).

Esta idea de “posproducción” que propone Bourriaud (2007) es factible de ser asociada a muchos de los proyectos de Lola Arias recientemente mencionados en tanto su punto de partida, es aquello que ya existe, los espacios de la ciudad, las memorias y las figuras arquetípicas del pasado, las habitaciones de hotel y las mucamas que entran cuando nadie las ve, los policías de los centros de entrenamiento policial, etc. En esta reorganización y edición de los materiales de partida pre-existentes es que es posible concebir la práctica de Lola Arias como la búsqueda por la creación de “nuevas formas de politicidad en el arte que enlazan lo personal y lo social al tiempo que revisitan el pasado desde un presente que aporta perspectivas de futuro” (Cobello, 2024, p.369).

El estudio del pasaje entre *Mi vida después* (2009) y *El año en que nació*

---

<sup>115</sup> Desarrollamos esta idea de “marco ficcional” como espacio de autorregulación y autonomía en el arte, propuesta por Sánchez (2016), en la pág. 18-19 de esta tesis.

(2012) da cuenta de cómo Lola Arias va afianzando un *modus operandi* que consiste en la creación de dispositivos escénicos que entrelazan lo personal con lo social. Esto no sólo implica un desplazamiento del texto dramático como punto de partida para la creación teatral, sino que también se orienta hacia el trabajo a partir de testimonios de personas, generalmente no-actores, cuyas historias de vida y prácticas cotidianas les confiere el carácter de especialistas<sup>116</sup> en la temática abordada. Estos dispositivos se basan en conceptos portátiles, al tiempo que se comportan como organismos vivos capaces de adaptarse al paso del tiempo y a los diferentes contextos.

Esto da cuenta de cómo en el *El año en que nací* se combinan los procedimientos escénicos provenientes de la matriz conceptual de *Mi vida después*, Feeling the blanks, Documentar lo performativo y las Recreaciones intergeneracionales con un nuevo procedimiento, Discutir las herencias, de carácter discursivo que da lugar a lo intersubjetivo y social en la pieza. De esta manera, el trabajo biográfico-documental performativo que Lola Arias desarrolla en *Mi vida después* adquiere en *El año en que nací* el carácter de “experimento social” (Arias, 2016, p. ) en tanto se presenta como un dispositivo escénico que propone una nueva forma de politicidad e historicidad en torno a la reactivación de las memorias dictatoriales en Chile.

### 3.2.4 Dispositivos escénicos que experimentan lo social

Deleuze (1990) asemeja la idea de dispositivo propuesta por la filosofía de Foucault a la de “una especie de ovillo, una madeja”, un conjunto de líneas y formas de diferente naturaleza que, en su multiplicidad y variabilidad de direcciones, provocan bifurcaciones y desequilibrios. Sus dos primeras dimensiones refieren a las curvas de visibilidad y de enunciación, lo que les confiere la cualidad de “máquinas para hacer ver y para hacer hablar” que tienen

---

<sup>116</sup> El término especialistas es también usado para presentar el trabajo de Rimini Protokoll, colectivo teatral que integra Stefan Kaegi: El grupo suele elaborar sus producciones de la mano de actores laicos que hacen de sí mismos, a quienes ha detectado durante la investigación y que da en llamar “especialistas”. Texto de presentación del grupo disponible en la página web: [Español - Rimini Protokoll](#)

su propio “régimen de luz”, aparatos que proponen una forma particular de “distribuir lo visible y lo invisible” (p. 155). Este autor refiere a cómo somos parte y obramos en ciertos dispositivos capaces de transformarse en los cuales, las líneas de subjetivación, se escapan de las dimensiones de saber y de poder, proponen caminos alternativos, nos separan de nosotros mismos a través de lo que vamos siendo y de lo que ya no somos, de la otredad como posibilidad de llegar a ser.

Por lo anterior, abordar a *Mi vida después* y *El año en que nací* como dispositivos escénicos implica pensarlos como experimentos sociales que trabajan en lo intersubjetivo, desde una perspectiva situada en lo actual como “esbozo de lo que vamos siendo” (Deleuze, 1990, p.160). Esto reafirma el carácter de “criatura viva que se va escribiendo a medida que se reescribe la vida de sus protagonistas” (Arias, 2016, p. 11), que presentan cada una de estas piezas, en lo que Cobello (2024) llama de “una dramaturgia de lo vivo basada en el testimonio performativo y la escritura como puesta en escena” (p.144).

Los procedimientos escénicos estudiados en esta investigación conforman estos dispositivos escénicos y son formulados desde un abordaje integral del acontecimiento escénico. Así, estos procedimientos no buscan separar los aspectos actorales, de los coreográficos, de los textuales o de la puesta en escena, sino pensar las prácticas y las operaciones como marcos de acción, como estructuras procedimentales que no siempre se limitan a un único aspecto compositivo. Esto no exige que cada procedimiento se apoye en mayor medida en algún aspecto compositivo específico.

En ese sentido, podemos decir que Feeling the blanks se enfoca más en el trabajo con el texto pero que implica también un tipo de actuación frontal, directa al público, enunciada en primera persona y una disposición coreográfica, colectiva, ordenada y/o secuencial: todos de frente al público, de pie, sentados en el proscenio o subiéndose a una tarima en su turno. Documentar lo performativo en cambio, se enfoca en el trabajo con los documentos e involucra el uso de

cámaras y pantallas lo cual requiere en muchos casos, de la asistencia técnica de otros performers. A partir del estudio de las diferentes modalidades en las que se presenta este procedimiento (intervención y yuxtaposición de documentos, captura testimonial) podemos decir que el trabajo con los documentos no se limita a demostrar, informar, hacer visible o legible algo (lo dicho en los documentos), sino que los toma los documentos como materiales de partida de una acción escénica testimonial en la cual coexisten lo invisible y lo visible, lo experiencial y lo discursivo; los documentos se alteran, documentan un pasado inasible desde la materialidad performativa de un presente en fuga.

En el caso de las Recreaciones intergeneracionales, mientras en *Mi vida después* el foco se centra en el trabajo actoral de los performers, en el caso de *El año en que nací* lo relevante no es tanto el juego actoral, sino las historias que se recrean y el tipo de recreación que se utiliza. En la escena “Fuenteovejuna”, la recreación tiene sin duda un sentido histórico-político, mientras que en “Última carta/Primera manifestación” o en “American dream” lo que se observa tiene más que ver con el juego con los mecanismos de construcción ficcional como forma de crítica u observación social.

Agamben (2014) da cuenta de que “los dispositivos siempre deben implicar un proceso de subjetivación, es decir, producir un sujeto” (p.16) y propone llamar dispositivo a “cualquier cosa que de algún modo, tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones, los discursos de los seres vivientes” (p. 18). En este sentido, las acciones de los performers en *Mi vida después* y *El año en que nací* se presentan como “actos performativos” (Fischer-Lichte, 2011, p. 54, cf. p. 92 de esta tesis) que no expresan identidad sino que la generan mediante sus acciones enmarcadas en un dispositivo escénico que implica un proceso de subjetivación que se hace público y que está basado en una “lógica interna” (Féral, 2008), en un “régimen de luz” (Deleuze, 1990, p. ) propio que lo aleja de la mimesis y de la ficción como narrativa lineal. Esto permite tornar performativo el archivo familiar en un estar que transcurre entre lo

discursivo y lo experiencial, entre lo dicho y lo no dicho, entre lo visible y lo invisible.

Ejemplo de ello es el contraste entre la presencia de los hijos e hijas en escena y la ausencia de sus padres y/o madres en escena. Los padres y madres se presentan así como fantasmas cuyas imágenes se construyen a través de sus fotografías, del material de archivo y de los relatos de sus hijos o hijas. Lo fantasmagórico de la referencia a los padres y madres no se limita sólo al caso de los hijos de los desaparecidos, sino que se expande a la juventud ya vivida de esos padres y madres, a lo que ya no son. Los testimonios de los cuerpos presentes de los performers se ponen así en relación con un pasado y unos otros inasibles, imposibles de ser aprehendidos en su totalidad por las imágenes o las palabras. Esta relación entre lo dicho y lo no dicho de sus testimonios, entre lo visible y lo invisible de las imágenes da cuenta de cómo los procesos de subjetivación en estas piezas no sólo son relacionales, sino que presentan líneas de fuga, se transforman a medida que el dispositivo también es capaz de transformarse.

Por otra parte, al comparar una pieza con otra como dispositivo, se observa que la utilización del procedimiento Documentar lo performativo en las escenas Las fotos de infancia de *Mi vida después* y Retrato hablado de *El año en que nací* presenta significativas diferencias lo cual da cuenta de cómo los dispositivos escénicos y sus procedimientos se adaptan y se modifican acorde los diferentes contextos sociales en los que se presenta. Al mostrar una fotografía de cuando tenía tres años, Vanina observa su cara confundida al ver a su madre bañando a su hermano recién nacido ya que no recuerda haber visto a su madre embarazada (Lola Arias, 2016, p. 25). En esta escena, de las primeras de *Mi vida después*, vemos a Vanina de frente al público con una luz general que muestra claramente su rostro, y esta confusión que ella observa en su expresión en la fotografía, es antesala del relato sobre el juicio en curso contra su padre por la apropiación de su hermano. En la escena “Retrato hablado” de *El año en que nací* en cambio, vemos con foco tenue, a Leopoldo, sentado en una silla dibujando a su familia de policías e interviniendo documentos él mismo (en el caso de Vanina, las intervenciones a

las fotografías se realizan desde la mesa de operaciones), repasando diferentes anécdotas que dejan sospechas en torno al nivel de involucramiento y participación de sus padres con la dictadura de Pinochet.

Estos dos relatos, situados en diferentes momentos sociopolíticos en Argentina y Chile respectivamente, utilizan el mismo procedimiento escénico pero con propósitos e improntas diferentes. Vanina frontal y expositiva, nos introduce en un relato que desarrollará a lo largo de la pieza, Leopoldo introspectivo rodea su situación familiar compartiendo sus incertezas en un clima más íntimo que expositivo. De esta manera, se sugiere cómo opera también el encuadre que según Jelin (2002) implican los relatos nacionales en el modo en el cual cada uno de estos performers se relaciona con la historia de su padre en dictadura (en el caso de Vanina su padre está en proceso judicial, en el caso de Leopoldo, no), al tiempo que la experiencia escénica se presenta también como un espacio para el desarrollo de procesos de subjetivación.

Por otra parte, en varios de los procedimientos estudiados aparece lo intermedial y lo interdisciplinario ya sea en el procedimiento en sí mismo, en combinaciones de diferentes procedimientos y/o en transiciones entre un procedimiento y otro. En ese sentido, Cobello (2024) refiere a *Mi vida después* y *El año en que nací* como “dispositivos escénicos pensados desde la intermedialidad y la hibridación de lenguajes” (p. 144) y esto nos invita a pensar la idea de dispositivo en un sentido transversal también en lo que refiere a lo disciplinar. Las fronteras disciplinares hoy resultan caducas en los estudios sobre las producciones artísticas contemporáneas dentro de las cuales podemos situar al trabajo de Lola Arias.

Agamben (2014) reafirma que “los dispositivos siempre deben implicar un proceso de subjetivación, es decir, producir un sujeto” (p.16) y propone llamar dispositivo a “cualquier cosa que de algún modo, tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones, los discursos de los seres vivientes” (p.18). En este

sentido, las acciones de los performers en *Mi vida después* y *El año en que nació* se presentan como “actos performativos” que no expresan identidad sino que la generan mediante sus acciones (Fischer-Lichte, 2011, p. 54, cf. p. 92 de esta tesis) enmarcadas en un dispositivo escénico que implica un proceso de subjetivación que se hace público y que está basado en una “lógica interna” que lo aleja de la mimesis y la ficción como narrativa lineal (Féral, 2008). La creación de dispositivos escénicos se presenta así como una praxis artística que conecta diferentes procedimientos conformando redes de acción y sentido porosas y flexibles, formas de relacionar elementos heterogéneos del afuera y del adentro del acontecimiento teatral.

Por otra parte, esta tendencia en el mundo del arte contemporáneo a utilizar el término dispositivo tiene que ver con “seguir pensando la relación con el público y la función del arte en conexión con otros espacios de producción social” (Cornago, 2016, p.2). Según Cornago (2016), los dispositivos tienen implícita su dimensión práctica y su dimensión participativa en tanto “un dispositivo propone la posibilidad de una acción que no es la acción de uno solo, sino de más de uno, de unos cuantos, potencialmente de muchos” (p.2).

Resulta interesante cómo ambas obras dialogan con otros espacios de producción social en torno a las memorias y el pasado dictatorial. La escena “El juicio contra mi padre” en *Mi vida después* pone en discusión el expediente del juicio contra el padre de Vanina por el secuestro y la apropiación de su hermano (cf. p.57-58 de esta tesis). En un sillón los demás performers, incluido Moreno, rodean a Vanina, leen y hacen preguntas en relación a su historia y al juicio, conforman una escena que parece expresar apoyo y contención a Vanina, hija de un apropiador, quien se presenta como una nueva víctima dentro de esta generación. Según Sosa (2010), la disposición de los performers en el sofá, rodeando a esta víctima desatendida de la dictadura, remite a una foto familiar y presenta al elenco como una comunidad espectral que emerge de la pérdida, comunidad de aquellos que participan del debate de un destino común (p.19).

En el caso de *El año en que nació*, la escena “Última carta/ primera manifestación” de *El año en que nació* también pone en relación la pieza con otros espacios de producción social como lo son las manifestaciones. En este caso una manifestación de todos los tiempos, en la cual coexisten diferentes luchas bajo un mismo procedimiento: caminar de frente, llevando carteles, marchando juntos, cantando las proclamas, poniendo el cuerpo en la calle, poniendo el cuerpo en las luchas sociales y políticas. El marco ficcional de la filmación de una película, es el que permite revelar el procedimiento de la manifestación también como herencia dictatorial de acción política común a todos los performers.

Sánchez (2016b) observa que las comunidades que se crean a partir de la práctica no son comunidades identitarias, sino comunidades temporales e inestables, un estar juntos desde un hacer. La práctica artística consiste así en la creación de un marco de enunciación colectiva en el cual se articula un nosotros capaz de “crear momentos de autonomía en el tiempo de la realidad aceptada o en el tiempo de la realidad cotidiana, experimentar otras reglas de juego, otros modos de coexistencia compatibles con la experiencia de una realidad poética” (p. 39-42).

Los marcos están contruídos por convenciones y reglas que habilitan lo que se puede o no se puede hacer, cuáles son los códigos que dan sentido a lo que allí sucede (Sánchez, 2016b, p.34); operan todo el tiempo en nuestra vida cotidiana y resultan indispensables en la producción de subjetividades y sentidos. Estos marcos se diferencian de los contextos en los cuales se entretajan nuestras acciones y representaciones, en tanto los marcos son meramente funcionales, determinan el comportamiento (Sánchez, 2016b, 36), son una frontera que, si bien define un espacio-tiempo autónomo, como en el caso de las prácticas artísticas, son también porosos, temporales, sensibles a lo que acontece en el mundo alrededor (p.38), al contexto en el cual se inscriben. Los marcos funcionan así como dispositivos que delimitan una situación, una experiencia de realidad, una posibilidad de “enunciación colectiva por medio de la creación de ficciones conscientes y de límites autoimpuestos” (Sánchez, 2016b, p. 47).

Así, lo que Sánchez (2016a) denomina “dispositivos de representación” en las artes escénicas se relacionan con otros dispositivos sociales que, paradójicamente, muchas veces operan conformando nuestra subjetividad para “provocar la desubjetivación de los seres humanos para que ya no sea posible distinguir entre seres y cosas” (p.318). Haciendo alusión a la observación de Agamben (2011) respecto a la urgencia de la profanación de los dispositivos como forma de resistencia en las sociedades contemporáneas en las que ocurren estos “gigantescos procesos de desubjetivación a los que no les corresponde ninguna subjetivación real” (p. 24-25), Sánchez (2016) afirma lo siguiente:

La práctica artística participa en la profanación alterando momentáneamente las condiciones de enunciación, haciendo visible lo escondido, cometiendo actos de sabotaje selectivos, reorganizando hasta el absurdo las piezas, deteniendo temporalmente el funcionamiento del mecanismo invirtiendo el sentido de las líneas o los giros, proponiendo maquetas efímeras entendidas como objetos de observación o como experimentos de subjetivación alternativos. La profanación se hará efectiva si estas tácticas consiguen superar el estadio del entretenimiento y alcanzan el de la experiencia y el discurso. (p. 318-319)

Al situarse en un estadio en el que se conjugan experiencia y discurso, las prácticas artísticas parecen ser capaces de una profanación entendida como la “restitución al uso común de aquello que le fue tomado y separado” (Agamben, 2014, p.26). Entendemos que algunas de las operaciones que proponen los procedimientos escénicos estudiados en *Mi vida después* y *El año en que nací* intentan restituir las memorias al uso común al incluir otras voces y presencias en la construcción de los relatos históricos sobre el pasado dictatorial, al buscar desafiar los binarismos en los que se basan las discusiones histórico-políticas y proponer otras formas de politicidad, al visibilizar también las violencias ejercidas durante el período dictatorial en los ámbitos cotidianos, al amalgamar lo experiencial con lo discursivo, lo personal con lo social, lo afectivo con lo político.

\*\*\*\*\*

En la primera parte de este capítulo introducimos el contexto social en el cual se estrena *El año en que nací* en Chile, entre medio de movilizaciones estudiantiles y debates en torno a un pasado dictatorial aún presente y con deudas pendientes. Esta pieza parte de la misma matriz procedimental y conceptual que *Mi vida después* acorde arroja el análisis de los procedimientos Feeling the blanks y Documentar lo performativo identificados también en *El año en que nací*. Si bien estos procedimientos operan de forma similar en ambas piezas, en el caso de *El año en que nací* se desarrollan modificaciones y estrategias que aportan a la construcción del entramado entre las diferentes historias dictatoriales que conforman esta pieza.

El procedimiento Feeling the blanks en el Prólogo recorre el período dictatorial chileno, desde el gobierno de Salvador Allende hasta los últimos años de la dictadura de Augusto Pinochet. Dicho recorrido encuentra continuidad en la escena El juego de la democracia en la cual, también mediante el procedimiento Feeling the blanks, se recorren los sucesivos gobiernos democráticos dando cuenta de cómo las políticas neoliberales siguen reproduciendo modelos de desigualdad social que dificultan el acceso a la vivienda y el estudio de los jóvenes chilenos que conforman el elenco. Si bien estas son las únicas dos escenas en las que se observa el procedimiento en esta pieza, otras escenas colectivas recurren a una operación similar al vincular lo personal y lo social a través de cortes históricos transversales en los cuales cada performer narra y/o representa como fue vivido dicho episodio por su familia.

En el caso de Documentar lo performativo en *El año en que nací* las conexiones entre las historias se presentan en relación a cómo estas se ordenan a lo largo de la pieza en bloques que presentan aspectos comunes: historias de los padres con ideologías políticas contrarias en los años previos al golpe de estado, historias de diferentes formas de vivir el exilio, historias de padres que trabajaron en instituciones durante la dictadura, que fueron indiferentes, que despiertan

sospechas o que están presos por asesinato. Así, se ponen de manifiesto no sólo las perspectivas y los vínculos de los performers con sus padres y madres, sino también las diferencias y similitudes entre las historias de vida que conforman esta pieza. Desde lo procedimental, *El año en que nací* aporta otra forma de captura testimonial que consiste en la proyección de la realización de dibujos en vivo durante los testimonios. Esta modalidad de Documentar lo performativo es utilizada junto a las otras dos modalidades de este procedimiento identificadas en *Mi vida después*, la yuxtaposición de imágenes y la intervención de documentos. En el caso de esta última resulta novedoso en *El año en que nací* que, además de la intervención de documentos del archivo familiar, se presenten también intervenciones a documentos oficiales.

En la segunda parte de este capítulo, las Recreaciones intergeneracionales se presentan como un procedimiento historicista que consiste en la recreación de situaciones vividas por los padres y madres de los performers durante el período dictatorial chileno. La discusión de este procedimiento escénico en cada una de estas piezas da cuenta de significativas diferencias. Mientras en *Mi vida después* las Recreaciones intergeneracionales se centran en el trabajo actoral como base del juego ficcional y se presentan múltiples versiones de una misma situación o figura, en *El año en que nací* se utilizan otros recursos escénicos y las Recreaciones intergeneracionales se presentan como una única versión que incluso se reduce a la recreación de un gesto o imagen familiar. Estas diferencias refieren también a la función dramática y crítica que adquiere este procedimiento en cada una de estas piezas en relación a sus respectivos contextos de presentación.

Por último, Discutir las herencias se presenta como el cuarto y último procedimiento identificado, analizado y discutido en esta investigación, el cual consiste en discutir colectivamente un posible orden entre los posicionamientos políticos y las condiciones de vida de sus padres y madres durante el pasado dictatorial chileno. Discutir las herencias es identificado exclusivamente en *El año en que nací* y da cuenta del mayor disenso, en relación a los relatos del pasado,

que se presentan en el caso chileno y del carácter de experimentación con lo social que adquiere esta pieza.

Esto tiene que ver con una praxis artística que se observa en la trayectoria de Lola Arias a partir del desarrollo de sus proyectos junto a Stefan Kaegi. En ese sentido, la idea de dispositivo como red que conecta y crea un “régimen de luz” que le otorga existencia y sentido (Deleuze, 2007, p.306), así como otras de las características atribuidas a los dispositivos, nos permitieron proponer algunas reflexiones finales sobre cómo operan los diferentes procedimientos escénicos identificados en *Mi vida después* y *El año en que nací* en el ensamblado de cada uno de estos dispositivos escénicos en tanto espacios de producción de subjetividad en torno al pasado y las memorias dictatoriales de Argentina y Chile respectivamente.

## Conclusiones

La directora y dramaturga argentina Lola Arias es parte de una generación de artistas cuyas poéticas dan continuidad y expanden los modos de hacer y pensar el teatro de la generación postdictadura. Desde sus inicios, la inclusión de un bebé en escena en *Striptease* (2007), pieza cuyo texto fue el trabajo final de su formación como dramaturga, dio cuenta del desafío que implica la irrupción de lo real en el acontecimiento teatral. Esta interesante tensión entre su rol de dramaturga y directora que se presenta desde el inicio de su trayectoria teatral, fue orientando el pasaje entre el texto como material de partida en *La escuálida familia* (2001) hacia el texto como documento del acontecimiento escénico en *Mi vida después* (2009).

*Mi vida después* (Argentina, 2009) se crea en el marco del Ciclo Biodrama (2002-2008) curado por Vivi Tellas durante su dirección del Teatro Sarmiento. Dicho ciclo, cuya consigna consiste en crear teatro a partir del trabajo con las biografías de personas contemporáneas, reunió a directores teatrales referentes de la escena argentina contemporánea y fue un pilar fundacional de lo que hoy conocemos como biodrama (Brownell, 2019, p. 106). A partir de esta consigna, Lola Arias decide trabajar con las historias de vida de actores y actrices de su generación como forma de indagar sobre el pasado dictatorial como marca generacional. A partir de invitaciones y entrevistas, se conforma un elenco de seis performers cuyos padres y madres representan figuras arquetípicas de dicho período histórico. Desde un trabajo performativo con el archivo familiar, *Mi vida después* se presenta como una pieza en la cual jóvenes, nacidos durante la dictadura argentina, reactivan sus memorias de la infancia, narran y recrean situaciones vividas por sus padres y sus madres durante dicho período.

En esta pieza se conjugan elementos del biodrama asociado a las figura de Vivi Tellas — el trabajo con lo biográfico-documental, un tipo de actuación testimonial y frontal en primera persona —, con elementos de lo real que Lola

Arias venía indagando en la *Trilogía del amor* (2007) — además de la presencia del bebé en *Striptease*, también identificamos la referencia a un contexto histórico particular desde una mirada íntima y cotidiana en *Sueño con revólver*, la inclusión de datos biográficos de los actores y un tipo de actuación performativa en *El amor es un francotirador* —, con procedimientos escénicos de carácter testimonial que Lola Arias comienza a experimentar a partir de su primer pieza de teatro documental *Airport kids* (2008), dirigida junto a Stefan Kaegi, director del Colectivo Teatral Rimini Protokoll.

*Mi vida después* circula por cinco años consecutivos por más de quince festivales y se convierte en una pieza emblemática de la escena documental contemporánea en el Cono Sur y de las producciones de memoria sobre el pasado dictatorial argentino. El segundo tramo de la trayectoria de Lola Arias estudiado en esta tesis da cuenta de la internacionalización de su trabajo entendiendo esto, no sólo en lo que refiere al reconocimiento y la circulación de sus creaciones, sino también al desarrollo de proyectos artísticos en diferentes ciudades del mundo. En esta etapa, estos proyectos de curaduría y creación artística, desarrollados por Lola Arias junto a Stefan Kaegi, consisten en una intromisión de los artistas en lugares específicos con el objetivo de extraer materiales que permitan problematizar diferentes aspectos de la vida en las sociedades occidentales contemporáneas a partir de un trabajo con lo testimonial y lo real con personas que no son profesionales del arte, consideradas especialistas cotidianas en las temáticas abordadas.

En 2011 *Mi vida después* se presenta en el Festival Internacional Santiago a Mil y Lola Arias ofrece un taller para experimentar la adaptación de procedimientos y preguntas que dan origen a *Mi vida después* al abordaje de las memorias y el pasado dictatorial chileno. A partir de los resultados de este taller, el año siguiente se estrena *El año en que nací* como coproducción de dicho festival. Los resultados del análisis general de ambas piezas dan cuenta de que mientras *Mi vida después* presenta un despliegue de recursos y lenguajes teatrales, *El año en que nací* se desplaza hacia una mayor experimentación con lo social.

Diversos factores como el trabajo con un elenco mayor (en este caso son once actores y actrices) que incluye a actores no profesionales, el hecho de que la pieza sea dirigida por una directora extranjera, la utilización de procedimientos escénicos pre-existentes, la propuesta de escenas más colectivas, así como el desarrollo de nuevas estrategias y procedimientos escénicos orientados a la asociación y/o la discusión entre los performers, confirman esta hipótesis.

Esta tesis se abocó al estudio de estas dos creaciones identificando procedimientos cuya finalidad es trabajar con los documentos (o vestigios) de lo real en la escena cómo forma de profundizar en los mecanismos específicos que tiene el teatro de articular ficción y realidad. El primer procedimiento identificado, Feeling the blanks, tiene carácter testimonial y opera amalgamando datos de la historia de vida de los performers y sus familias con hitos de la historia. Es a través de este procedimiento que se contextualizan las historias familiares y se traza el recorrido cronológico en ambas piezas. Al inicio, Feeling the blanks establece como punto de partida el nacimiento de cada performer durante la dictadura asociándolo a su contexto histórico y familiar. Al comparar esta escena en cada una de las piezas, se pone en evidencia que mientras la dictadura argentina (1976-1983) duró seis años, la dictadura chilena duró diecisiete años (1973-1990), por lo que en el caso chileno, no es posible hablar de una única generación nacida en dictadura.

Al final de cada pieza, Feeling the blanks recorre las historias de vida de los performers durante los períodos democráticos de cada país como forma de reflexionar sobre su futuro. En el caso de *Mi vida después* la última escena que pone en práctica Feeling the blanks cierra el relato de las historias de vida de cada performer con la descripción de su muerte en una Argentina distópica. En el caso de *El año en que nací* esta última escena presenta a los performers sentados en el proscenio contando sobre la vida de sus padres y madres hoy. Esta escena se presenta como antesala del final inconcluso y a punto del derrumbe que presenta *El año en que nací* como advertencia de la fragilidad de los pilares democráticos del presente chileno.

Por otra parte, la disposición coreográfica de los performers en Feeling the blanks, lado a lado y de frente al público, así como la utilización de una misma estructura textual para vincular el relato familiar con acontecimientos históricos, no sólo da cuenta de cómo cada historia de vida de los performers está atravesada, por su historia familiar y por el tiempo histórico que le tocó vivir, sino también por el sentido que esto adquiere en relación a lo colectivo. Mientras en *Mi vida después* esta disposición sugiere una generación unida que comprende que la dictadura afectó no sólo a las víctimas directas y a sus familiares sino también a quienes nacían y crecían a su lado, en el caso de *El año en que nací*, los performers están inicialmente de espaldas y se dan vuelta para presentarse, lo que sugiere que presentarse con este procedimiento es una forma de hacerle frente juntos al pasado.

El segundo procedimiento, Documentar lo performativo, se presenta en *Mi vida después* en tres modalidades: la intervención gráfica o manual del material del archivo familiar, la captura testimonial como acción de documentar y la yuxtaposición de imágenes que da lugar a un nuevo documento. En todas estas modalidades es la acción la que le confiere al material de archivo una conexión con los testimonios adquiriendo así un carácter documental. En el caso de *El año en que nací*, estas diferentes modalidades aparecen combinadas confiriéndole a la escena documental una mayor complejidad e incertidumbre, lo que se documenta en este caso es también la duda y la confusión sobre lo que hicieron o no hicieron sus padres en el pasado dictatorial.

El tercer procedimiento escénico, también identificado en ambas piezas, se titula Recreaciones intergeneracionales y consiste en recrear situaciones vividas por padres y/o madres de los performers durante el pasado dictatorial argentino y chileno respectivamente. En el caso de *Mi vida después*, dicho procedimiento opera en el desarrollo del juego ficcional y actoral dando lugar a la posibilidad de presentar varias versiones sobre un mismo acontecimiento o figura histórica. En el caso de *El año en que nací*, este procedimiento adquiere otras connotaciones

como presentación viva de relatos históricos aún no reconocidos ni procesados públicamente.

En ese sentido, mientras las Recreaciones intergeneracionales en *Mi vida después* dan lugar al despliegue de lenguajes y recursos teatrales, especialmente en lo que refiere a la actuación, en *El año en que nací* la finalidad de este procedimiento adquiere un mayor carácter de denuncia social, al tiempo que abre la idea de las continuidades del pasado dictatorial, no sólo en lo que refiere a las formas de violencias e injusticia social, sino también en relación a las formas de protesta y resistencia. El último procedimiento escénico, Discutir las herencias, se presenta exclusivamente en *El año en que nací* y propone una discusión entre los performers con el objetivo de ordenar el pasado, de comprender las implicancias, en términos familiares, sociales y políticos que tuvieron las vivencias y lo que decidieron hacer (o no hacer) sus padres y madres durante la dictadura chilena. Este procedimiento reafirma la idea de dispositivo escénico como espacio de reactivación y discusión de las memorias dictatoriales en sus continuidades en el presente.

Finalmente, la creación de dispositivos escénicos se presenta como una praxis artística que conecta diferentes procedimientos conformando redes de acción y sentido, formas de relacionar elementos heterogéneos del afuera y del adentro del acontecimiento teatral. Esta modalidad de trabajo le permite a Lola Arias alejarse de una teatralidad enfocada en el dominio, control y despliegue de los lenguajes y los medios, para centrarse en la experimentación con actores no profesionales, como partícipes y protagonistas de un dispositivo escénico orientado hacia la experimentación y discusión social en un marco de enunciación artística.

Analizar la forma en qué esos procedimientos son creados y recreados en la escena y las múltiples maneras que encuentran para hibridar los materiales reales de sus reutilizaciones ficcionales, nos permite contribuir a la comprensión del giro epistémico que protagoniza el teatro documental en relación al pasado

reciente y a la cuestión de la memoria en Argentina, pero también en los países del Cono Sur que han experimentado realidades políticas similares en el pasado reciente, como Chile y Uruguay. A nivel personal, esta investigación me permite también comprender mi rol en la transmisión de las memorias intergeneracionales como investigadora, como docente, como artista y también como madre. Asimismo, me impulsa y desafía a crear nuevos marcos de enunciación y producción de sentido, nuevas afectividades, redes y formas de politicidad que contribuyan, sino a transformar, al menos a buscar formas de resistencia colectiva frente a las violencias e injusticias sociales que prosperan en nuestras sociedades, que visibles y enmascaradas, se reproducen día a día al lado nuestro.

Resta decir que la conclusión de esta tesis es el cierre de un proceso de investigación y, al mismo tiempo, la apertura de nuevas preguntas que inspiran la proyección de mi trabajo de investigación a futuro. Primero, en relación al trabajo específico de Lola Arias, ¿qué impacto tuvo su trabajo, que condensa elementos del biodrama argentino con el teatro documental contemporáneo, en los públicos diversos que la vieron en América Latina y específicamente en Uruguay? Segundo, ¿qué vínculos y conexiones existen entre las prácticas del teatro documental latinoamericano contemporáneo y qué temas, además del tratamiento de las memorias del pasado reciente, recurren a estos procedimientos que traen lo real a la escena para su tratamiento ficcional? Tercero, a lo largo de esta tesis percibí cómo se pusieron en diálogo mis saberes y prácticas académicas y artísticas; en ese sentido, desde mi rol de creadora-investigadora en artes escénicas, me pregunto ¿cómo las prácticas académicas pueden contribuir a las prácticas artísticas y viceversa, sin por ello disolverse ni perder el potencial específico de unas y otras?

## Referencias

- Agamben, G.(2008). *¿Qué es lo contemporáneo?* Ensayo con traducción: Ariel Pennisi y revisión: Adrián Cangi. Recuperado de: <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Agamben. G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?*, traducido por Mercedes Ruvituso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agnew, V. (2004). Introduction: What is Reenactment?, *Criticism*, 46, (3). Disponible en: <http://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol46/iss3/2/>
- Amado, A. M. (2008). *Cine Argentino y política (1980-2007): la imagen justa*. Department of Latin American Studies, Faculty of Arts, Leiden University. Recuperado de: <https://hdl.handle.net/1887/12952>
- Arias, L (2001). *La escuálida familia*. Colección Dramaturgia dirigida por Jorge Dubatti y Alejandro Tantanian. Libros del Rojas. Secretaría de Extensión Universitaria. Universidad de Buenos Aires.
- Arias, L (2007) *Striptease. Sueño con revólver. El amor es un francotirador*. Editorial Entropía.
- Arias, L (22 de julio de 2011). *Mi vida después. Itinerario de un teatro vivo*. Entrevista realizada por Longoni, A. y Verzero. L en el Ciclo de Entrevistas Públicas sobre teatro, memoria y pasado reciente”, organizado por el Núcleo de Estudios sobre Memoria del IDES, Buenos Aires.
- Arias, L. (29 de julio de 2010) *Una sola vida*. Entrevistada por Sonia Jarovslavsky, publicada en Una sola vida en Alternativa. Comunidad en escena.
- Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros relatos*. Reservoir Books.
- Barría, M. (2019) Emergencias documentales. Retorno de la historicidad y de un nuevo teatro político en Blanco, Fernando y Opazo, Cristián, (Eds). *Democracias incompletas: debates críticos en el cono sur*, p 267-282. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Barría, M. e Insunza, I. (2023) *Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019*. Santiago de Chile: Oxímoron.
- Baudrillard, J (1978 ) *Cultura y simulacro*. Traducido por Pedro Rovira. Barcelona: Kairós.
- Bishop, C. (2011-2010). Performance delegada: subcontratar la autenticidad Traducido por Francisco Ali-Brouchoud y Silvina Cucchi. *Otra Parte*. Revista de letras y artes, verano 2010-2011, pp. 63-72.

- Bishop, C. (2017). *Infiernos Artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Taller de ediciones económicas.
- Blejmar, J. (2010). *Reescrituras del yo. Apuntes sobre Mi vida después de Lola Arias* en Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural, nro. 9, Noviembre. Disponible en:  
<https://livrepository.liverpool.ac.uk/3000471/1/Reescrituras%20del%20yo%20BLEJMAR.pdf>
- Blejmar, J. (2013). Ficción o muerte: Autofiguración y testimonio en Diario de una princesa montonera 110% verdad. Disponible en:  
[https://www.academia.edu/27984285/\\_Ficci%C3%B3n\\_o\\_muerte\\_Autofiguraci%C3%B3n\\_y\\_testimonio\\_en\\_Diario\\_de\\_una\\_princesa\\_montonera\\_110\\_verdad](https://www.academia.edu/27984285/_Ficci%C3%B3n_o_muerte_Autofiguraci%C3%B3n_y_testimonio_en_Diario_de_una_princesa_montonera_110_verdad)
- Blejmar, J. (2016). *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Glasgow: Editorial Palgrave Macmillan Memory Studies
- Bourriaud, N. ([1998]2008). *Estética relacional*. Traducido por Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, Editores, 2004.
- Brownell, P. (2013) *Teatro documental y utopía realista: formulaciones canónicas y proyecciones actuales* en III Congreso Internacional de Cuestiones críticas. Centro de Estudios de Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Brownell, P. (2013) La escenificación de la mirada y el Testimonio de los Cuerpos en el Teatro Documental de Vivi Tellas en Rev. Bras. *Estud. da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 770-788, set./dez. 2013. Disponible en: La Escenificación de una Mirada y el Testimonio de los Cuerpos en el Teatro Documental de Vivi Tellas
- Brownell, P; Hernández, P (2017) *Biodrama | Proyecto Archivos: seis documentales escénicos*. Coordinado y compilado por Pamela Brownell y Paola Hernández. Córdoba: Papeles Teatrales/FFyH/UNC.
- Brownell, P (2019) *Lo real como utopía en el teatro argentino contemporáneo. Prácticas biográficas y documentales: productividad del trabajo de dirección y curaduría de Vivi Tellas en el marco de su Proyecto Biodrama (de 2002 al presente)*. [Tesis de doctorado en Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires].
- Canclini, N. (2010) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores.

- Cano, L. (2020) Los murmullos: hijos críticos y parresía en el teatro argentino contemporáneo. *Revista de Ciencias Sociales, DS-FCS*, vol. 33, n.o 46, enero-junio 2020, pp. 155-178.
- Cobello, D. (2015-2016) *L'acteur-document dans le théâtre du réel argentin Une oscillation entre la présence et la représentation*. [Tesis de maestría del Université Sorbonne Nouvelle – Paris III. Institut D'Etudes theatrales].
- Cobello, D. (2021). El Actor-Documento: rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación en *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 11, n. 2. Disponible en: El Actor-Documento: rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación
- Cobello, D. (2024) *Cartografía de lo performativo. Reconfiguraciones del teatro biográfico-documental en la obra de Lola Arias desde el archivo, el testimonio y el género*. [Tesis de doctorado no publicada] Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
- Cornejo, M., Duarte, C., Abarca, G., Cruz, A., Eltit, M., & Vilches, C. (2025). Representaciones de la dictadura chilena a 50 años: dramaturgias y trauma psicosocial. *Latin American Theatre Review* 58(2), 29-50.  
<https://dx.doi.org/10.1353/ltr.2025.a957398>.
- Cornago, Ó. (2005). *Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro*. *Latin American Theatre Review* 39 (1) p. 5-28.
- Cornago (2009). *Actuar “de verdad”. La confesión como estrategia escénica*. Disponible en: [Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Artes. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org](http://www.arte-a.org) Actuar “de verd  
Acceso 18 de abril del 2025.
- Dansilio, F. (2017). *La théâtralité retrouvée Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)* [Tesis de doctorado no publicada] Université Cité Sorbonne Paris Cité.
- De la puente, M. (2015) *Memorias performativas en el teatro político contemporáneo* - Maximiliano Ignacio de la Puente en *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte* – Nº 3 – Junio 2015 – ISSN: 2347-0135 – Pp. 84-102. Disponible en: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>
- De la Puente, M. (2017). La teatralidad y la performatividad de la memoria en relación al pasado reciente en *Territorio Teatral*, revista digital; 15; 9-2017; 1-5; Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes Dramáticas. Disponible en: [Territorio Teatral - La teatralidad y la performatividad de la memoria en relación al pasado reciente. Maximiliano de la Puente](http://www.territorioteatral.org)

- De la Puente, M. (2019). *Nombrar el horror desde el teatro. Análisis de las representaciones teatrales sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015*. Tesis de doctorado, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- De la Puente, M (2020). *Los murmullos. Hijos críticos y parresía en el Teatro Argentino Contemporáneo*. Revista de Ciencias Sociales, DS-FCS, vol. 33, n.º 46, enero-junio 2020, pp. 155-178. Disponible en: <https://rcs.cienciassociales.edu.uy/index.php/rcs/article/view/41/31> Acceso 24 de mayo del 2023.
- Debord, G. ([1967]2008). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca Editora. Traducido por Fidel Alegre.
- Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En VV.AA., *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa.
- Diéguez, I. (2011) La práctica artística en contextos de dramas sociales en Latin American Theatre review. Vol. 45, N°. 1, 2011, págs. 75-94. Disponible en: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/4231>
- Diéguez, I (2007) *Escenarios lineares. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel
- Diéguez, I (2016) *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Monterrey, Nuevo León, México: Universidad Autónoma de Nuevo León
- Diz, M. L. (2017). Teatro x la Identidad: Un escenario para la causa de Abuelas de Plaza de Mayo. *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, número 16, p.172-194
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Políticas, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Drucaroff, E. (2016). ¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde “Los prisioneros de la torre”? En *El Matadero*, (10), 23-40. Recuperado a partir de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969>
- Duarte, C. (2023). *Escribir La Escena, Trazar El Presente : Estrategias Dramaturgicas Del Teatro Chileno 2007-2017*. Editorial Cuarto Propio.
- Dubatti, (2011a). El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad. En *Stichomythia* 11-12 (2011): 71-80. Disponible en: [https://parnaseo.uv.es/ars/stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio\\_7.pdf](https://parnaseo.uv.es/ars/stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_7.pdf)

- Dubatti, J. (2011b). El teatro de Buenos Aires en el siglo XXI: pluralismo, canon “imposible” y post-neoliberalismo. En *Latin American Theatre Review* 45(1), 45-73. Disponible en: <https://muse.jhu.edu/pub/141/article/464521/pdf>
- Dubatti, J (2012) Lola Arias: Acerca de artistas “anfibia” y nuevo teatro documental, entrevista a Lola Arias por Jorge Dubatti. En *Suplemento de Cultura, Tiempo Argentino*. disponible en: <http://teatroindependientelapla.blogspot.com/2012/12/lola-arias-acerca-de-artistas-anfibios.html>
- Dubatti, J. (2015) El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura). En *ILCEA* [En ligne], 22 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 18 mai 2022. URL: <http://journals.openedition.org/ilcea/3156>; DOI : [El teatro 1983-2013: Postdictadura \(después de la dictadura, consecuencias de la dictadura\)](https://doi.org/10.22456/2236-3254.65486)
- Dubatti, J. (2016). Teatro-Matriz y Teatro Liminal: La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. En *Cena* (19), p. 80-95. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.65486>
- Féral, J. (2008). *Por una poética de la performatividad: el teatro performativo*. En *Théâtre/Public* nro. 190, septiembre. (Traducción al español en: Investigación Teatral Vols. 6-7, Núms. 10-11 Agosto 2016 - Julio 2017)
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- Fuentes, M. A. (2017) El teatro como acontecimiento: Políticas de la interrupción en el teatro documental de Vivi Tellas. En *Revista Conjunto*, p. 44-45. Traducción de Alejandro Marrero Montero, revisada por la autora. Disponible en: <http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/185/10Marcela.pdf>
- Gatti, G. (2006). Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales) En *CONfines de Relaciones Internacionales y Ciencia Política*, vol. 2, núm. 4, agosto-diciembre, 2006, pp. 27-38. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis: Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI
- Giunta, A. (2014). Arte, memoria y derechos humanos en Argentina. En *Artelogie* [En línea], 6 | 2014, Publicado el 24 junio 2014, consultado el 30 abril 2019. URL: <https://journals.openedition.org/artelogie/1420#quotation>
- González, C. (2020). Los tiempos del testimonio, el reenactment y la performance en los proyectos documentales de Lola Arias. De Mi vida después (2009) a Campo minado/Minefield (2016). En T.Basile, T. y M.Chiani (comps.)

- (2020), *Voces de la violencia: Avatares del testimonio en el Cono Sur* (p. ). La Plata : EDULP. En Memoria Académica. Disponible en: [Voces de la violencia: Avatares del testimonio en el Cono Sur](#)
- González, M. (2015). *La organización negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires: Interzona editora.
- Graham- Jones, J. (2013). Lo real no siempre se rehace de la misma manera: *Mi vida después* y *El año en que nací* de Lola Arias en *Apuntes de teatro* número 138 (2013): 52-65. Escuela de Teatro. Pontífica Universidad de Chile.
- Graham- Jones, J. (2019). Lola Arias. *Re-enacting life*. Performance Research Books.
- Heinich, N (2017, 2014 original). *El paradigma del arte contemporáneo*. Editorial Casimiro.
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today* 1 March 2008; 29 (1): p. 103–128. doi: <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Hirsch, M. (2019). Connective Arts of Postmemory. En *Analecta Política*, 9(16), 171–176. <https://doi.org/10.18566/apolit.v9n16.a09>
- Huyssen, A. (2007 [2001]). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (México: Fondo de Cultura Económica) 1ra reimpresión.
- Insunza, I (2017). ¿Qué decimos cuando decimos teatro documental? en Revista Hiedra. Disponible en <https://www.revistahiedra.cl/opinion/decimos-cuando-decimos-teatro-documental/>
- Jelin, E. (2019). *La lucha por el pasado*. Siglo XXI Editores.
- Jelin, E. (2002). *Trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores. Disponible en: <http://www.centroprodh.org.mx/impunidadayeryhoy/DiplomadoJT2015/Mod2/Los%20trabajos%20de%20la%20memoria%20Elizabeth%20Jelin.pdf>
- Lehmann. H.T (2017). *Teatro posdramático* (trad. Diana González). Centro de documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac) (original publicado en 1999).
- Lepecki, A. (2014). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza. En De I. Naverán y A. Écija, (Eds.), *Lecturas sobre Danza y Coreografía*. Artea Editorial.
- Lepecki, A., & Mayer, T. -. S. (2019). 9 variações sobre coisas e performance. *Urdimento Revista De Estudos Em Artes Cênicas*, 2(19), p. 93–99.

Disponible en: 9 variações sobre coisas e performance | Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas

- Longoni, A. (2010) Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. Aletheia, 1 (1). En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4278/pr.4278.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4278/pr.4278.pdf)
- Longoni, A. (2007) Encrucijadas del arte activista en Argentina en *Ramona* (74), p.31-43. Disponible en: <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2022/03/Ramona-No74.pdf>
- Lozano, Verzero (comp.). (2021). Entrevista. “Nueva postergación para nuestro Destino” Persistencia de Los murmullos (2002) en el presente. Diálogo con Luis Cano y Emilio García Wehbi en Memorias de la crisis: el 2001 desde un prisma teatral. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Libretto, 2021.
- Longoni, A; Verzero, L (2012) *Mi vida después. Itinerario de un teatro vivo*. Entrevista con Lola Arias, Casa de las Américas-Revista.
- Moore, L. (2021). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barrial.
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro*. Traducción de Jaume Melendres.
- Pavlovsky, E. (2002), Acerca de la estética de los represores publicado en Página 12 (19-12-2002) y actualmente disponible en *Archivo Artea. Artes vivas. Artes escénicas: Acerca de la estética de los represores | Archivo ARTEA*
- Pérez. M. E. (2012). *Diario de una princesa montonera, 110% verdad*. Editorial Confesiones. Capital Intelectual.
- Pérez. M. E. (2013). Their lives after: Theatre as testimony and the so-called “second generation” in post-dictatorship Argentina. *Journal of Romance Studies*, 13 (3), p. 6-16.
- Pérez. M. E. (2022). *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición*. Buenos Aires: Paidós.
- Pérez Royo, V. (2010). Replantear la historia de la danza desde el cuerpo. Isabel Naverán (ed.), *Hacer historia: reflexiones desde la práctica de la danza*, tercer número de la colección CdL: Cuerpo de Letra, publicado por el Mercat de les Flors, el Institut del Teatre y en Centro Coreográfico Galego en 2010, pp. 53-68.
- Pinta, M. F. (2008). Escenas de un discurso amoroso I . *Telonde fondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, (7), 1-12. <https://doi.org/10.34096/tdf.n7.9443>
- Pinta, M.F (2008). Efectos de Presencia y Performance en el Teatro de Lola Arias *Revista. Brasileira de Estudos de la Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p.

706-726, set./dez. 2013. Disponível em: <[Revista Brasileira de Estudos da Presença](#)>

Proano, L. (1999). Postmodernidad y metáfora visual: "Máquina Hamlet" *GESTOS*, Año 14. Disponible en: No. 27, Abril, 1999.

Ranciere, J. (2014) *El reparto de lo sensible: estética y política*. Editorial Prometeo libros.

Richard, N. (2019). La conmemoración de los 40 años del golpe militar... y después. En Blanco, F., Opazo, C, *Democracias incompletas, debates críticos en el Cono Sur* (p. 31-52). Editorial Cuarto Propio.

Sánchez, J.A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Editorial: Paso de Gato.

Sánchez, J. A. (2016). *Ética y representación*. Editorial: Paso de Gato

Sánchez, J.A (2016b). Nosotros: marcos para instituir el plural. En Pérez Royo, V y Agulló, D. ed y coord. *Componer el plural. Escena, cuerpo, política*. Ediciones Polígrafa, Mercado de las Flores, Instituto del teatro.

Sánchez, J.A. (2018) Los límites de la ficción. Publicado en *Visibilidad e interferencia en las prácticas espaciales*, publicado por 17 Estudios Críticos y Brumaria. Disponible en: [Los límites de la ficción - Portal Diecisiete](#)

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Schneider, R (2011). *Performing remains. Art and war in timer of theatrical reenactment*. Nueva York: Editorial Routledge. Disponible en: [Performing Remains](#)

Sosa, C. (2009) 'My life after (2009): Non-normative acts of mourning in the aftermath of Argentina's dictatorship (1976-1983)', Segundo Seminario Internacional 'Políticas de la Memoria', Disponible en: [Non-normative acts of mourning in the aftermath of Argentina's dictatorship \(1976-1983\) Cecilia Sosa R](#)

Sosa, C. (2012) Los niños que fuimos en *Página/12*. Disponible en: [Página/12 :: Radar :: Los niños que fuimos](#)

Spitz, María C. (2022) Unto the Next Generations: The Blurring of Binaries and Re-creation of the Social in Lola Arias's *El año en que nació*. En *Theatre research international*, vol.47, p.126-141.

Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires, Taurus. Capítulo 7, disponible en:

<https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/volumen13/docs/4.Trabajo/Texto%203.pdf>

- Taylor, D. (2011) Usted está aquí: el ADN del performance. En Taylor, Diana, y Marcela A. Fuentes (edits.), *Estudios avanzados del performance, México D.F.*, Fondo de Cultura Económica, p. 401-430.
- Taylor, D. (2013). *O Arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas Américas*. tradução de Eliane Lourenço de Lima Reis. Editorial: Universidad de Minas Gerais
- Trastoy, B. (2002). *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80s y los 90s en la escena argentina*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Urraco Crespo, J.M. (2012). *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea: Una escritura con sede en el cuerpo*. Tesis de doctorado, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Urraco Crespo, J.M (2016) Apuntes sobre las dramaturgias de lo real en Argentina. Biodrama: el teatro de la vida en *Investigación Teatral* Vol. 6, Núm. 9 Enero - Julio 2016
- Verzero, L (2010). Políticas del cuerpo o como poner el cuerpo en el horror, III Seminario Internacional de Políticas de la Memoria organizado por el Centro Cultural Haroldo Conti. Disponible en: [1 Políticas del cuerpo o cómo poner en escena el horror Lorena Verzero Resumen](#)
- Verzero, L (2020) Cuerpos subvertidos: Artes escénicas y memoria en el siglo XXI. El caso argentino. En *Historia y MEMORIA*, n°21, p.137-172. Disponible en: [Cuerpos subvertidos: Artes escénicas y memoria en el siglo XXI. El caso argentino\\*](#)
- Werth, B. The body as a time machine. Reenactment in Lola Arias's Documentary Performance (2023) En V. Agnew, S.Stach, J.T (ed.), *Reenactment Case Studies Global Perspective on Experiential History*. Routledge.

## Apéndice: Planilla de análisis de procedimientos en *Mi vida después*

[illegible]

Esquema de procedimientos y narrativas presentes en algunas escenas de la pieza *Mi vida después* - PARTE 2 -

|                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |  |  |  |  |
|---------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|--|--|--|
| FUENTES:                                                                  | El análisis está basado en el registro audiovisual del estreno de <i>Mi vida después</i> en Teatro Sarmiento de Buenos Aires (2003) y en el guión publicado en <i>Mi vida después</i> y otros textos (Arauz, 2016) basado en una versión de esta pieza presentada en el 2014. En observaciones se indican los casos en los que la pieza fue modificada y se observan diferencias entre el registro audiovisual y el guión textual publicado.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |  |  |  |  |
| BREVE DESCRIPCION:                                                        | La obra presenta a seis actores, quienes vivieron su infancia durante la dictadura militar argentina, que reconstruyen las experiencias de sus padres durante la misma. Para ello utilizan fotos, cartas grabadas, cartas, ropas guardadas, objetos, canciones, etcétera. Se realiza así un día y vuelta entre el Tronense en la ropa de sus padres y "viajar al pasado", entre el presente de ellos ahora y el recuerdo de posibles futuros.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |  |  |  |  |
| ESCENAS:                                                                  | Capítulo 2. REMAKES. Las muertes de mi padre                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |  |  |  |  |
| PROCEDIMIENTOS                                                            | REMAKES: LOS HIJOS E HIJAS TOMAN EL LUGAR DE SUS PADRES O MADRES PARA REPRESENTAR MOMENTOS DE SUS VIDAS. EJEMPLO: VERSIONES                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |  |  |  |  |
| NARRATIVADO                                                               | VARIAS VERSIONES DE UN MISMO ACONTECIMIENTO DEL PASADO.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |  |  |  |  |
| ACCION ESCENICA                                                           | <p>Las muertes del padre de Carla son representadas por los performers en las múltiples versiones de lo que le fueron realizando, o fue escuchando o imaginando Carla sobre la misma, número 1. El accidente de auto se representa mediante acciones teatrales. Muerte número 2, muerte en la misión de entrar a un castillo. Muerte número 3 - diagrama en el espacio de la casa.</p> <p>Observación: Estas representaciones se van alternando con los relatos de Carla. En las presentaciones de la pieza más actuales (a las que corresponde el guión publicado 2014), pero no el registro audiovisual del 2003) la escena finaliza con el relato de los resultados del ADN (ver cuadro siguiente).</p> <p>Y a los actores, en una reunión familiar, mi abuela dice delante de mí que en realidad mi papá murió en el '75, en Monte Chingolo, en un enfrentamiento entre el ERP y los militares. El ERP quería tomar el regimiento para apropiárselo de las armas, pero también para demostrarle al pueblo la fuerza que tenía."</p> <p>Y a los veinte años leo una carta que el papito le había enviado a mi mamá donde decía que a todos los reidos de Chingolo los habían tomado prisioneros y fusilados tres días después."</p> <p>Y a los muertos de Chingolo los habían fusilado los militares no pudieron saber quienes eran los guerrilleros. Si lo hubieran sabido, hubieran ido a buscar a mi madre que estaba embarazada de mí. O sea que gracias a que las manos de mi padre se pudieron, mi mamá y yo estamos vivos."</p> <p>"Y a los más de cincuenta cuerpos ya se han manos los enterraron en una fosa común en el cementerio de Avellaneda. En un rectángulo de pasto de 4,50 metros por 5 metros."</p> <p>Observación: en versión del guión publicada y basada en la presentación del 2014, se agregó: "Vece seis años más hice los análisis de ADN para saber si mi papá está enterrado en ese lugar. Hice poco me dieron los resultados y ahora sé que está ahí."</p> |  |  |  |  |
| Descripción del texto o cita de algún ejemplo                             | <p>Presentación de la desaparición de su padre: "Un domingo mi padre estaba en un taller con su compañero Pirrujo y lo secuestraron en un garaje operativo de las fuerzas armadas. Después nunca más seguimos de él. Mi mamá embarazada, mi hermano de un año y yo, que entonces tenía tres años no acordamos por un tiempo en un desplazamiento de Mar del Plata. Yo no me acuerdo si lo fue porque no tengo muchos recuerdos de esa época. Pero sí me acuerdo de que lloré mucho unos meses después cuando murió mi primo Kiper. Mi hijo menor se ahorca un poco más grande que yo cuando mi padre desapareció."</p> <p>En la cinta que escuchan juntos Mariano y Mariano, se escuchó a la Patricia Roa, la Mariana Perreira y a su padre llamando a Mariano.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |  |  |  |  |
|                                                                           | <p>TOCA ESTE CAPÍTULO REMITA A OBJETOS (MATERIAL DE ARCHIVO) Y DOCUMENTOS QUE LES QUEDAN. LOS PROCEDIMIENTOS UTILIZADOS EN LAS ESCENAS DE ESTE CAPÍTULO SON DIFERENTES A LA PRESENTACIÓN DEL ALBUM FAMILIAR EN TANTO TIENE UNA MAYOR IMPLICANCIA LA PRESENCIA DE LOS CUERPOS EN SU RELACIONAMIENTO CON EL MATERIAL DE ARCHIVO. Se mantiene la formalidad respecto al público (luego en algunas) pero también se construyeron más relaciones entre los performers (en este caso, entre Mariano y su hijo, en otros entre ellos) y hay un mayor involucramiento físico con el material de archivo presentado en este caso. Mariano tiene la cinta en su mano. Así mismo, los materiales de archivo son más visibles (en este caso, se escuchó la voz de su padre, en la presentación de Pablo la proyección de la super foto es intervenida por las siluetas de los cuerpos de los performers de un lado y de otro de la proyección).</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |  |  |  |  |
|                                                                           | <p>Ficción. Como procedimiento superposición de tiempos en las presencias físicas y las ausencias de los integrantes de diferentes generaciones de una misma familia, la voz del padre en la cinta de Krapp que dedica su ausencia. Mariano no está ni lo recuerda porque desapareció cuando él era muy pequeño. La presencia física de Mariano que tiene más o menos la edad de su padre cuando desapareció y de su hijo (que tiene más o menos la edad que tenía Mariano cuando su padre desapareció).</p> <p>Observación: El material de archivo se presenta a partir del material de archivo, la construcción de memoria a través de los recuerdos.</p> <p>Tiempo. Pasado presente y futuro a través de las generaciones familiares.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |  |  |  |  |
|                                                                           | <p>El procedimiento de presentación de materiales de archivo en este capítulo es diferente en tanto involucra formas más de presencia y relacionamiento físico con los materiales de archivo. En ese sentido, se conforma más el presente (y en esta escena, incluso con el futuro), presente entendido incluso como el presente de la obra (en esta escena, el hijo tiene un poco menos pasado, hay cierta indistinción en su accionar escénico, en otra escena aparece un tonto y con eso la acción, dando cuenta a la presencia del pasado y su ausencia, y sus relatos y lo que queda de él) en el presente. En los procedimientos esto se destaca en una mayor involucramiento físico de los performers con el material de archivo y en un tratamiento (o intervención de los mismos) como materiales vivos (como la tonda) y/o parte de sus vidas.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |  |  |  |  |
|                                                                           | <p>Ficción. - forma virtual, disposición coreográfica, el teatro como un juego de niños. (Mariano tirándose agua con la pelota de agua) hablando de algo incomprensible (la muerte).</p> <p>Representación. - la muerte como algo azaroso, impredecible, incierto, la reversa del nacimiento. Los performers como representantes de la generación nacida en dictadura. Mariano representante de las futuras generaciones.</p> <p>Tiempo. - simultaneidad cronológica de acontecimientos importantes de la vida privada (su hijo) y de la vida pública (como un continuo que nos trasciende) en el futuro</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |  |  |  |  |
| Configuración de procedimientos con narratividades Acciones con discursos | <p>Presentarse frente al público como generación (todos de pie, de frente, cerca, detrás de sus años de muerte) dando cuenta del momento social y político que los tocó vivió, de las circunstancias familiares (posicionamiento, actividades políticas, modos de vida o intereses de sus padres) y como si ellos vivieran va a ser también parte de lo que les queda la futura generación (representada por Mariano) que también harán con eso lo que quieran y puedan.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |  |  |  |  |