

# El compromiso de las formas estéticas Política y honestidad en la obra teatral de Lola Arias

Eugenia Argañaraz  
CIS-IDES, CONICET-UNTREF, Argentina

**Abstract** I will focus on the aesthetic forms implemented in three plays (2016) by the Argentinean playwright and director Lola Arias. I observe the existence of crossings that refuse to be labelled, as well as images linked to an autobiographical memory where the political is positioned to rediscover a new aesthetic commitment. The children develop a work with memory in terms of Elizabeth Jelin. I identify theatrical narratives that construct links in which transmedial memory together with literary discourse are taken as necessary tools for the sons to enunciate themselves in the present.

**Keywords** Documentary theatre. Aesthetic forms. Lola Arias' children. Memory-witness.

**Índice** 1 Introducción. – 1.1 Escenificar el pasado y otorgarle sentido. – 2 La vida después. – 3 Nacer en un año particular. – 4 A modo de conclusión: *Melancolía y manifestaciones*.

Mi corazón es una bomba, pero no va a explotar  
aunque me dejes o no me quieras más, no me  
matarás porque soy una heroína contra el mal.  
Lola Arias, Ulises Conti,  
*Te voy a vencer por knock out* (2008)

## 1 Introducción

Explorar formas alternativas y reflexivas de producción del conocimiento desde una ciencia social como lo es la literatura permite redescubrir los modos en que una voz se expone no solo ante una escena

o ante la narración, sino frente a un contexto. Las obras que considero en este abordaje no son producidas por una dramaturga refugiada, ni migrante, pero sí por una dramaturga que ha residido en diferentes partes del mundo y que ha tomado la temática del exilio y los desplazamientos forzados en muchos de sus trabajos artísticos. En este punto, cabe la pregunta: ¿cómo la honestidad atraviesa la obra de Lola Arias? Desde los estudios de la memoria o memorias puede responderse tal interrogante, dado que la misma funciona también desde la materialidad. En este sentido, Lola Arias en las obras que presentaré reflexiona a partir de la biografía de otros hijos e hijas y no omite la importancia del trabajo desde una perspectiva de género.

El cruce de fronteras en lo que respecta al exilio da cuenta de una honestidad intelectual que Arias plasma en sus obras. Recalca: «Yo quería poner en escena esa historia: la historia de los hijos que escriben la historia de sus padres» (Arias 2016, 10). Pero también, quienes leemos, observamos que lo representado en escena es su vida a partir de la experiencia personal y familiar, desde su posicionamiento como una hija de aquellos otros hijos militantes en los años setenta en Argentina. Arias dramatiza, pone en obra sus tristezas, sus inquietudes, sus miedos.

Lola Arias nació en Argentina en 1976. Es escritora, dramaturga, directora de teatro y cine, performer. Ha trabajado en proyectos de teatro, cine, literatura, música y artes visuales. Sus obras transitan la frontera entre la ficción y lo real como lo veremos en las obras que aquí se problematizarán. Me focalizaré en *Mi vida después* (2009),<sup>1</sup> donde seis jóvenes argentinos reconstruyen la juventud de sus padres en la década del setenta a partir de fotos, cartas, casetes, ropa usada y otros archivos que podríamos llamar archivos objetuales. Luego, recorreré *El año en que nació* (2012) basada en biografías de jóvenes chilenos nacidos durante la dictadura y, finalmente *Melancolía y manifestaciones* (2012) que es un diario sobre la tristeza de su propia madre. Esta última obra fue escrita y producida en Buenos Aires, estrenada en el Festival Wiener Festwochen de Viena.

La hipótesis que me interesa destacar es que al pasado reciente se lo ha representado narrativamente desde múltiples manifestaciones artísticas, pero en el teatro, tal pasado nos ubica inevitablemente ante el presente de los hijos/as y sus inquietudes. Conocemos entonces qué eligen contar, testimoniar, poner en escena y poner en obra desde lo más íntimo de lo íntimo. En este sentido, este recorrido habilita un eje de disputas y estrategias políticas diversas, dado que los hijos e hijas ejercen un uso de prácticas políticas para que podamos conocer las vidas militantes de sus padres en plena dictadura militar argentina. Además, visualizamos las propias vidas de

---

**1** Las fechas se corresponden al año de estreno de las obras.

dichos hijos/as en el presente de la escenificación<sup>2</sup> sin omitir el carácter acaparador del discurso literario en las obras de teatro. En lo narrado prevalece la función poética que es necesaria para testimoniar sobre lo atravesado.

Con lo expresado, sostengo que ninguna escritura y análisis son neutrales. En este sentido, Laura Arnés en *Tomar las aulas. Las clases de teoría y estudios literarios feministas* (2023) señala la idea de literatura como cualquier discurso asociado a ella, al ser parte del entramado social, también se sostiene (y se sitúa ideológicamente por elección u omisión) sobre las diferencias simbólicas que existen (Arnés et al. 2023, 11). En este sentido, la literatura forma parte de un entramado de prácticas que tienen que ver con nuestros procesos de subjetivación y con nuestros entramados comunitarios.

Las tres obras de teatro refieren al pasado dictatorial del Cono Sur. Principalmente, el contexto histórico engloba dos de las dictaduras militares más atroces en este territorio. Me refiero a la dictadura chilena que perduró 17 años. El golpe de Estado fue el 11 de septiembre de 1973 y concluyó el 11 de marzo de 1990. Fue uno de los procesos dictatoriales más extensos de nuestro territorio sudamericano que generó consecuencias nefastas en Chile. Hubo heridos, desaparecidos y la perdurabilidad de un aparato represivo liderado por Augusto Pinochet, quien derrocó al Presidente democrático Salvador Allende. El régimen de Pinochet se caracterizó por establecer un modelo autoritario sobre los principios emanados de la extrema derecha y un gran número de civiles opositores debió exiliarse para sobrevivir.

En cuanto al golpe de Estado en Argentina, se le llamó Proceso de Reorganización Nacional y llegó a ser conocido simplemente como el Proceso. El golpe de Estado se produjo el 24 de marzo de 1976 y la democracia fue recuperada el 10 de diciembre de 1983. Esta dictadura se caracterizó por establecer un plan sistemático de terrorismo de Estado que incluyó el robo de bebés junto al ocultamiento de sus verdaderas identidades, el exilio y la desaparición forzada. Al igual que en Chile, el golpe de Estado fue ejecutado por las Fuerzas Armadas y los sectores civiles socialmente conservadores, principalmente el empresariado y la iglesia católica. En medio de un ambiente convulsionado, el golpe de Estado impulsado por varias juntas militares, entre quienes se destacó la presencia de Jorge Rafael Videla, derrocaron a la Presidenta justicialista María Estela Martínez de Perón. Las justas militares que se impusieron tuvieron como objetivo ubicar

---

<sup>2</sup> Considero necesario aclarar que este artículo está escrito en primera persona del singular, pero, por momentos me deslizo hacia la primera del plural, puesto que me encuentro ante el análisis de obras de teatro en donde me resulta imposible no pensar en la mirada colectiva de los lectores/as y espectadores/as. Razón por la cual, la inmersión me lleva a reflexionar y resignificar un nosotros colectivo.

a la Argentina en el mundo occidental y cristiano. Establecieron lineamientos ideológicos en línea con el neoliberalismo.

Lo más atroz de estos procesos dictatoriales fue la imposición de una política que violaba sistemáticamente los derechos humanos. Ambas dictaduras arrojaron en consecuencia miles de desapariciones, asesinatos, torturas, violaciones, apropiación de menores, exilios forzosos que han sido judicialmente calificados como genocidios.

En mi país, Argentina, a partir del gobierno de Néstor Kirchner el 25 de mayo de 2003, el mandatario implementó políticas de reconocimiento y escucha a los derechos humanos vulnerados durante la década de los setenta. Entre diversas políticas, el 15 de marzo de 2006, la ley 26.085 declara el 24 de marzo como Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, en conmemoración al terrorismo de Estado y crímenes de lesa humanidad cometidos durante el Proceso de Reorganización Nacional. Tal ley fue promulgada al cumplirse treinta años del derrocamiento democrático a María Estela Martínez de Perón. El 24 de marzo es, a partir del 2006, un día feriado nacional inamovible (Argañaraz 2018).

### 1.1 Escenificar el pasado y otorgarle sentido

Exponer una voz y las voces es una decisión tomada por los hijos e hijas que en las obras escuchamos/leemos; resulta además una decisión intelectualmente honesta por parte de Arias. Ella, como hija contemporánea a tantos otros de su generación, decide recolectar testimonios y llevarlos a escena. El recurso puede verse como la implementación de un teatro documentalizado que valora el testimonio de vida de los padres y madres narrados por los hijos e hijas de una segunda generación. Teresa Basile en su libro *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (2019) especifica lo siguiente:

Hablar en términos de ‘segunda generación’ supone un modo residual, tangencial y distante o mediado del sufrimiento de las políticas dictatoriales, implica el carácter de víctima indirecta, y alude a un estatuto secundario respecto de la primera generación. Este es el equívoco que sería necesario subsanar para diferenciar, sin jerarquizar, las experiencias de los padres y los hijos. Creo conveniente mantener el concepto de ‘segunda generación’, ya que las diferencias con la primera generación son notables e insalvables: mientras los padres eligieron la vía de la militancia revolucionaria y participaron activamente en sus proyectos y acciones, en cambio sus hijos se vieron involucrados en ese contexto sin haberlo elegido siendo menores. (Basile 2019, 39)

La segunda generación a la que aludo contempla hijos e hijas de Chile y Argentina. Primeramente, *Mi vida después* y luego *El año en que nací* engloba la historia de una generación que testimonia la militancia, la no militancia, la rutina, las prácticas, los exilios y las desapariciones de padres y madres que fueron jóvenes y se convirtieron en padres en pleno proceso dictatorial. En medio de todos los tópicos, el del exilio está presente en ambas obras, pero no solo desde el sentido del desarraigo, sino también como eje que atraviesa la vida. En este punto, en *Melancolía y manifestaciones* el exilio puede verse en una madre (no militante) que se exilia hacia la depresión. Visualizo así, al desarraigo como parte de lo personal cuando lo político ha cundido la vida.

Entonces, resulta significativo el modo en que el exilio político, como dispositivo de disciplinamiento social, fue utilizado como una forma de «erradicación del enemigo subversivo» y un mecanismo de eliminación geográfica de aquellos que corroían el cuerpo social (Franco 2008). En este sentido, cuando los hijos e hijas que están en escena conocen las consecuencias del terrorismo de Estado, entre ellas el exilio, exploran la memoria de sus infancias y juventudes. Se valen de formas estéticas (lo teatral) donde la literatura sobrelleva el discurso para reconstruir el propio saber a través del psicodrama. Ingresan sonidos, objetos y enigmas en la memoria de tales hijos.

En un artículo titulado «La artesanía del saber, sonidos, objetos y enigmas en la memoria de las infancias en el exilio», Fira Chmiel (2023, 90-108) afirma que los saberes de los que se dispone son una forma de conocer, de percibir, de interpretar los requerimientos de un trabajo artesanal para ser (re)construidos. En este sentido, cabe la pregunta: ¿cómo se exploran las memorias de las infancias y las juventudes? A lo que agregó, ¿cómo interfiere lo literario como forma y decisión estética? Por su parte, Chmiel sostiene que profundizar en dichas memorias nos permite adentrarnos en las maneras en que niños y niñas han sido protagonistas de un proceso histórico y político.

Por otro lado, tengo en cuenta que abordar las segundas generaciones de hijas e hijos nos conduce hacia debates vinculados a las experiencias propias y a las de sus padres, al lugar de hijo-hija como modo de apelar la identidad entre otros aspectos posibles (93). Por ello, por ejemplo, en *Mi vida después* observo a la misma directora y dramaturga Lola Arias que se dice a sí misma:

Yo quería poner en escena esa historia: la historia de los hijos que escriben la historia de los padres [...] elegí un grupo de seis actores cuyos padres y madres representaban figuras arquetípicas de la época: el exiliado, el militante muerto en combate, el apolítico, el cura, el desaparecido, el policía encubierto. Pero sus historias estaban llenas de detalles que las hacían singulares. (Arias 2016, 10)

El grupo de hijos e hijas que narran y actúan la obra testimonian aquello que los movilizó en medio de sus crianzas y muestran determinadas concepciones sobre lo infantil y sobre los saberes que formaron a partir de la cotidianidad transitada con sus familias. Asimismo, es significativo cómo Lola Arias en *Mi vida después* y en *El año en que nací* refuerza lo que los hijos/as vivieron durante el contexto dictatorial, lo cual coincide con el año en que nacieron para, seguidamente, enlazar los sucesos preponderantes con las consecuencias que dejó la dictadura tanto en Argentina como en Chile. Esto último sin olvidar que nos encontramos ante la presencia de hijos argentinos y chilenos.

Por otra parte, Susana Rosano en «Efectos transmediales en las construcciones de memoria» (2017) refiere que el pasaje intergenérico e intermedial conforma un objeto privilegiado de la crítica. Rosano además señala que sería interesante pensar en la cuestión de la transmedialidad en relación con un problema que es fundante en la configuración del espacio latinoamericano, como lo son los usos, práctica y trabajos vinculados a la memoria. Es por ello que, en este abordaje, el aporte de Rosano permite visualizar al arte en un estado de mezcla a partir de su multiplicidad para hacerse cargo de lo residual, lo divergente, así como de las voces narrativas que aluden a las políticas de la memoria, muchas veces soslayadas.

Lo planteado pone en diálogo diversos materiales con que las obras de Lola Arias son presentadas ante sus espectadores y lectores. Nos topamos inevitablemente con soportes y textualidades que contemplan a la fotografía, la literatura, el cine documental; dado que la puesta en obra narrativa testimonia desde la documentación de archivos, también nos encontramos con canciones, cartas, instalaciones, performance, entre otras modulaciones. Todo ello permite que la literatura entre en escena y se vincule con los entramados comunitarios de las vivencias pertenecientes a dichos hijos. Desde esta perspectiva, tiene lugar la transmedialidad, dado que se generan nuevas articulaciones a partir de los cruces artísticos en los que la memoria y los derechos humanos desempeñaron un rol preponderante en el Cono Sur.

A partir de aquí, siguiendo a Rosano, distingo que en las tres obras de Lola Arias emergen diálogos transmediales que estimulan contagios entre distintas políticas y retóricas, las cuales incluyen lo escritural, la literatura, la imagen como término político para albergar nuevas modulaciones de sentido que dinamitan las cristalizaciones operadas por las retóricas oficiales tanto de Argentina como en Chile (Rosario 2017, 161).

Prevalece una forma estética que conjuga y teje hilos entre las obras para que, al llegar a *Melancolía* y *manifestaciones* podamos conocer cómo fue la infancia y adolescencia de Lola Arias como hija de una madre no militante, pero sí con ideas cercanas a la militancia de

la época y a las prácticas políticas impulsadas por diversos sectores de jóvenes socialistas que luchaban por su libertad. Allí reside un compromiso con las formas estéticas a la hora de constituir un género artístico, en este caso las obras de teatro<sup>3</sup> que abarcan varias historias de una misma generación de hijas e hijos a la que no podemos denominar solo como segunda generación, sino que es significativo mencionar, presentarlos como los hijos e hijas de la generación diezmada.<sup>4</sup>

## 2 La vida después

Resulta significativo mostrar cómo se trabajan los desplazamientos en *Mi vida después*. Si bien Lola Arias no es hija de exiliados, ni dramaturga migrante, de igual modo ha abordado la temática exiliar reuniendo testimonios de hijos e hijas que dan cuenta de un desplazamiento. Ha puesto la mirada no solo en la propia experiencia, sino además en la experiencia de pares generacionales. Ha incluido su vida en la trama comunitaria de otros, y desde allí el discurso literario y el poner en obra han habilitado un cruce que visibiliza las formas de incidencia estéticas en las vidas. El compromiso del que hablo en el título conforma un archivo personal de hijos e hijas, que han generado a lo largo de sus vidas sobre el cual indagan todo el tiempo y ponen énfasis en las formas de procesar lo vivido, así como también en las múltiples capas que se yuxtaponen entre el tiempo biográfico, el tiempo histórico y el tiempo familiar.

Por otra parte, Andrés Gallina en *La comunidad desconocida. Dramaturgia argentina y exilio político (1974-1983)* aborda los testimonios que muchos dramaturgos reflejaron en sus obras, los cuales

---

<sup>3</sup> Aclaro que el libro impreso que he usado para este análisis y recorrido contiene las tres obras presentadas en este corpus investigativo. El libro fue editado en 2016 por la editorial Reservoir Books, a través de Random House. En tal compilación puede observarse que todas las obras han sido presentadas previamente en escena y se recogen allí fotografías de los tres estrenos: *Mi vida después*, *El año en que nací y Melancolía y manifestaciones*.

<sup>4</sup> El 10 de diciembre de 2023 se cumplieron en Argentina 40 años de democracia interrumpida. Esos 40 años coincidieron con el comienzo de una nueva era presidencial, ya que justamente el 10 de diciembre asumió Javier Milei como nuevo mandatario. Hacia fines del 2023, quien fuera la vicepresidenta de la Nación Cristina Fernández de Kirchner pronunció la siguiente frase: «Los hijos de la generación diezmada deben tomar la posta», aludiendo así al rumbo de nuestro país. El escritor y docente universitario Mario Goloboff (2023) en una nota de *Página 12* titulada «Una frase» refirió que lo dicho por la exvicepresidenta se convirtió en una frase performativa. Pronunciar y decir es rendir homenaje a los muertos y caídos en la lucha por sus ideas, asesinados, detenidos y desaparecidos, y a sus herederos fieles que siguen luchando por una patria justa e independiente. Goloboff también afirmó que dicha frase habilitó un programa para el futuro. Esos hijos/as de la generación diezmada son quienes puedan llevar adelante la reconstrucción del país.

desarrollaron una marca generacional que no puede ser desestimada (Gallina 2020, 113). En la obra se debaten las temporalidades: pasado de los padres y madres, presente de los hijos e hijas que llegan a producir espacialidades en tensión. Los hijos e hijas habitan un espacio diferente, pero que les pertenece, para ponerse en 'el lugar de' sus progenitores.

¿En qué consiste entonces la labor teatral de Lola Arias como hija que arma los testimonios y coloca las voces de otros hijos e hijas en escena? Siguiendo a Gallina, la práctica teatral se materializa y lleva a interiorizar el pensamiento y a saber que no hay dramaturgia sin su realización social y sin tangibilidad en la presencia de los cuerpos. Gallina sostiene que la dramaturgia aparece entendida no como una práctica autónoma, sino desde su carácter pragmático y funcionalista. Se la estudia desde sus relaciones operativas con otras prácticas significantes (139). Así, el autor refuerza que la dramaturgia no es comprendida como un punto de llegada, sino como zona de pasaje, de tránsito hacia otra realización.

Arias en *Mi vida después* hace social lo traumático de los años oscuros de esos hijos y el cruce con la realidad se vuelve inevitable. La obra produce un efecto sobre sí misma, dado que se empiezan a generar cambios en la vida de los protagonistas que paralelamente incorporan al texto y a la actuación. Por ejemplo, Carla Crespo, una de las hijas y protagonista, descubre en el momento en que se encuentra involucrada, ensayando y sosteniendo la obra, los restos de su padre desaparecido y la misma Lola Arias afirma en el prólogo del libro que mientras *Mi vida después* se siga mostrando la vida seguirá reescribiendo la obra (Arias 2016, 12).

En el capítulo 1<sup>5</sup> que se titula «El día que nací», los hijos/as se presentan enunciando el año en el que nacieron y comentan qué sucedió en ese contexto. Por ejemplo:

CARLA 1976. Se declara el golpe militar y un mes después nazco yo. Soy un bebé muy rebelde. Mi mamá me pone nombre Carla por Carlos, mi papá, que era Sargento del Ejército Revolucionario del Pueblo. (Arias 2012, 131)<sup>6</sup>

---

5 Ticio Escobar (2021) resalta la porosidad de las fronteras que separa disciplinas para constituir una práctica contemporánea. Vemos, por ejemplo, cómo las obras de Arias tienen capítulos y formas que irrumpen lo convencional. Escobar dirá que las diversas formaciones culturales entrecruzan e intercambian contenidos y tienden a ser consideradas más en sus intersecciones y entremedios que en sus propiedades sustantivas.

6 El Ejército Revolucionario del Pueblo se formó en Argentina en 1970 como brazo armado del Partido Revolucionario de los Trabajadores y fue prácticamente diezmado a comienzos del régimen militar (Arias 2016).



**Figura 1**  
Imagen extraída del libro *Mi vida después y otros textos*, en el libro mismo las imágenes no son tan nítidas

Luego, a medida que avanzamos en el libro, nos encontramos con «Fotos de infancia» donde aparecen diversas fotografías de los hijos e hijas cuando eran niños/as y tales imágenes están explicadas, descriptas. La fotografía [fig. 1], se acompaña de este texto:

1980. Yo y mi hermano abrazados. Él es la persona que más quiero de mi familia. Siempre fuimos muy parecidos: ojos verdes, pelo marrón, y hasta la misma sonrisa, pero hace diez años nos enteramos que no somos hermanos de sangre. (25)

Así, como esta fotografía, la obra empieza a desplegar fotos en diversas situaciones de los seis hijos que testimonian sus vidas y la de sus padres. Hasta aquí, he mostrado dos casos, el de Carla que cuenta la historia de ser hija de padre asesinado a quien creyó desaparecido por mucho tiempo, hasta que dio con sus restos y, luego, la foto de Vanina, la hija que descubre que su padre militar argentino apropia/roba a un bebé, hijo de militantes desaparecidos. En la foto expuesta podemos ser testigos del abrazo de Vanina hacia su hermano.

Leer/mirar *Mi vida después* es como observar un álbum de fotos en donde encontramos una variedad de problemáticas que los hijos e hijas atravesaron en sus infancias y juventudes. Se alude justamente a la vida luego de la vida de sus padres y madres. Se da lugar al trauma del exilio narrado en primera persona por Liza Casullo. En su testimonio conocemos cómo fue exiliarse en México. Liza cuenta cuáles fueron los objetos del exilio a partir de los cuales muchos armaron un archivo que los acompañó, incluso hasta el retorno democrático hacia la Argentina.

Resulta interesante como en medio del archivo de fotos que los hijos e hijas plasman a modo de libro diario, los lectores miramos las imágenes de la representación de *Mi vida después*. En este punto, lo

transmedial se evidencia a través de un cruce de tiempo entre el pasado y el presente de la obra y se conjuga la narración de lo representado con los resquicios del pasado. Se da potencialidad crítica a una obra que atraviesa los tiempos íntimos de todos. No solo de los hijos e hijas, sino también de Lola Arias como dramaturga. Estamos ante hijos e hijas que vienen desde lugares muy diferentes, por lo que cuentan con historias de vidas muy heterogéneas. Eso hace que el cuento sea contado de formas individuales, sumamente particulares (Nofal 2022). Hay cuentos de guerra entre ellos. En este sentido, Nofal (17) señala que:

los cuentos son legados entre generaciones, procesos complejos de transmisiones de experiencias que necesitan de recursos narrativos ficcionales para decir una verdad inédita en sus silencios.

La pregunta que surge es entonces ¿cómo se narra el cuento en medio de una obra de teatro, de una puesta en obra y, agrego, de una puesta en contexto? La dramaturga elige el cauce de voces que se cruzan, no se chocan, se dan el espacio y la escucha, hablan entre ellos, se hacen preguntan, se miran y desde allí conforman una narrativa con la contingencia de una experiencia traumática vivida en otro tiempo.

Los modos de enmarcar el relato en esta obra testimonial son también documentales porque el foco está puesto en el sentido de la verdad narrativa homologada con la verdad histórica, la de los padres y madres.

En el capítulo 3, titulado «Lo que queda de mí», los hijos e hijas pronuncian:

MARIANO Este es el grabador de cinta abierta de mi padre.

VANINA Este es el expediente del juicio contra mi padre.

CARLA Esta es la última carta de mi papá.

BLAS Esta es la tortuga que heredé de mi papá.

LIZA Estos son los libros que escribió mi papá.

PABLO Este es el super 8 que filmó mi padre. (Arias 2016, 53)

Finalmente, esta obra culmina con los hijos e hijas narrando, pronunciando años y contando qué sucedió en ese instante que marcó, de alguna manera, la historia de Argentina. Por ejemplo: «MARIANO 1982. Guerra de Malvinas. La maestra nos hace escribirles cartitas a los soldados» (63). Luego nos encontramos con presentaciones distópicas donde cada hijo e hija cuenta de qué murió, como si se adelantaran al futuro y el tiempo arrasara.

Destaco, previo a culminar este apartado que los hijos/as de *Mi vida después* son todos argentinos. Mientras que, como veremos en *El año en que nací* hay hijos e hijas solamente chilenos. La forma narrativa de esta primera obra nos posiciona frente a una artista como lo

es Lola Arias que excede lo convencional, cruza fronteras y otorga potencialidad crítica al testimonio colectivo de una época. Se narra en primera persona, a través de las voces de otros y, así, siguiendo a Nofal, observamos la guardarropía de una dramaturgia que privilegia la puesta en contexto y su puesta en obra a través de la reconstrucción de un archivo personal en donde son tramadas las biografías individuales junto con su tiempo histórico. En esta instancia, podemos visualizar como la literatura, desde el texto y la representación teatral, nos muestra aquella trama afectiva y colectiva que constituye la producción de conocimiento e incluso el entrecruzamiento inevitable entre biografía y contexto. En suma, como lo ha señalado la antropóloga Ludmila Da Silva Catela (2023) se trata de un archivo vivo que escenifica no solo lo familiar, sino también lo político en las memorias de los hijos e hijas.

### 3 Nacer en un año particular

En el prólogo del libro, Arias explicita que muchos de los procedimientos escénicos de *El año que nació* surgen de su obra previa *Mi vida después*. En este sentido, considero que ambas obras constituyen un todo armónico, como si fuesen el lado A y B de un casete, sin olvidar que el lado B no es lo contrapuesto, sino justamente lo que se complementa. En *El año en que nació* se presentan once actores que no se ponen de acuerdo para dar un único testimonio o versión de la dictadura chilena. Van con el relato desde el extremo derecho, al extremo izquierdo en términos espaciales que también puede compararse en términos ideológicos; es decir ir de la extrema derecha a la extrema izquierda. Podemos observar a la obra como una especie de experimento social. Esta pieza, señala Arias, se fue reescribiendo a lo largo de los años. Por ejemplo, una de las hijas protagonista des cubre en 2011 que su padre, del cual nunca supo nada, había sido un carabnero que asesinó a varios militantes.

En *El año en que nació*, los hijos e hijas que no pueden ponerse de acuerdo para unificar el relato y llevan adelante luchas por las memorias del pasado (Jelin 2016). Deciden exponer sus voces para que desde el otro lado de la cordillera los conozcamos. Jelin aludirá que esas memorias y esas interpretaciones son elementos clave en los procesos de (re)construcción de identidades individuales y colectivas en sociedades que emergen en períodos de violencia y trauma (18).

Previo al prólogo la obra se enuncia con una gran lista de años que, de alguna manera, remarcan la extensa dictadura chilena. Los años tienen un nombre previo y, luego, hacia el final frases imperativas entre signos de exclamación:

Leopoldo:

1989

1988

1987

1986

1985

1984

1983

1982

1981

1980

1979

1978

1977

1976

1975

1974

1973

1, 2, 3,

Levanten los pies

¡Corran, gordas sebosas! (Arias 2016, 72)

El 1, 2, 3 marca los inicios del golpe el Chile. Inmediatamente, similar a *Mi vida después* los hijos e hijas chilenos se presentan junto a los años en que nacieron. Ahora el remake de documentos continúa, pero con los hijos e hijas que pertenecen a suelo chileno. ¿Cuáles son las diferencias más allá de la nación, de los años?, ¿Puede verse a la perdurabilidad de la dictadura como una gran diferencia o, quizás comparar dónde las consecuencias fueron peores? No considero que Arias haya querido mostrar dos cuadros de época para que encontremos diferencias. Más bien su *modus operandi* se centra en mostrarnos cómo operan los Estados represores.

En medio de los testimonios, hablan los hijos e hijas del exilio

[figs 2-3]:

En 1991 volvemos a Chile. Esta es una foto tomada en el aeropuerto, de mi padre con su hermano y su abuela después de no haberse visto por diecisiete años. Cuando regresamos a Chile dejo de ser exiliada y me convierto en una retornada. A los once años, Chile me parece horrendo, pueblerino, resentido. No me gusta. [...] Pero en 1999, cuando creo estar completamente adaptada a Chile, conozco a Andrés, mi ex marido, en una fonda, y me cuenta que sus papás también son mapus,<sup>7</sup> que había vivido en la Villa Olímpica

---

<sup>7</sup> Es decir que pertenecían a una misma organización militar.



**Figuras 2-3** Imágenes extraídas de *Mi vida después* y otros textos. La imagen resulta poco nítida, debido a que en el libro están plasmadas de este modo

en México como yo, y que incluso habíamos asistido al mismo jardín infantil. Entonces me pongo a buscar en el álbum de fotos y ahí lo encuentro a él junto a otros niños mapus. No, no, ese es mi hermano. Ese que saca la lengua es él. Los mapus nos casamos entre nosotros como si fuéramos una tribu en extinción. (83)

*El día en que nació* especifica un nuevo modo de reconstruir por parte de otros hijos e hijas. Se busca encontrar sentido a lo ocurrido desde lo íntimo y desde la memoria misma. Los cruces, los bordes entre lo que se recuerda y lo que no. Lo que solo puede recordar a partir de visualizar una foto en la que reconoce a quien años más tarde se convertirá en su esposo. Un niño, en ese momento, que al igual que ella volvió del exilio, vivió en la Villa Olímpica, México, junto a una comunidad de latinoamericanos. Estos modos de recordar, de hacer memoria por medio de las fotos configuran lo que Jelin (2021) también denomina trabajos de la memoria.

En el procedimiento del trabajo memorial se incorporan otros modos de leer donde se habilitan las luchas por el sentido del pasado. Aquí la pluralidad prevalece, no solo porque estamos ante otros hijos e hijas, sino porque nos encontramos una vez más ante lo transmedial, donde el cruce entre foto, diario íntimo, cartas, poemas alberga la reivindicación de hijos e hijas que aun (en el presente de la obra) se encuentran, intentando comprender el terrorismo y su accionar. Todo ello, incluido dentro del discurso literario para dar cuenta de una forma estética comprometida que no puede despegarse de lo biográfico. Jelin sostiene que las transiciones en el Cono Sur fueron distintas y singulares, así como la crudeza e inmediatez de las violaciones de los derechos

humanos. Esto conlleva que las situaciones testimoniadas, recordadas sean heterogéneas como se puede ver en el capítulo «El mapa»:

*Ana dibuja en mapa del mundo con una tiza en el piso del escenario. El mapa filmado con una cámara cenital se proyecta en la pantalla. A medida que cada una cuenta sus viajes, van saltando de un país al otro. (Cursivas en el original)*

ANA Entonces si hiciéramos un mapa del exilio nosotras estaríamos en distintos lugares del mundo.

SOLEDAD Claro, porque en 1974 mis padres se van de Chile a México y ahí se quedan los diecisiete años que duró la dictadura.

ANA En 1974 mi madre se va a Estados Unidos y vuelve en 1978. En 1981 nos vamos juntas a Perú.

ALEXANDRA Después del golpe mis padres se exilian en Suecia, donde nazco yo. En 1978 nos vamos a Cuba a preparar Operación Retorno. Mi abuela nos lleva a mi hermano y a mí a vivir a Guatemala. Desde Cuba mi padre entra a Chile y lo toman preso. Desde Cuba mi madre va a España [...]. Desde Guatemala, mi abuela decide que nos vamos a vivir a Francia. Desde España mi madre vuelve a Chile y la matan. Tres días después de eso mi padre sale de la cárcel con ayuda de la comunidad judía y se tiene que ir a Israel: pasa ahí seis meses, luego se encuentra con nosotros en Francia y decide que todos volvamos a Cuba. (Arias 2016, 95)

La cita refleja la variedad de traumas en medio del exilio, las memorias de los hijos e hijas que dan testimonio, los cuenteros (Nofal 2022) que son incluso emprendedores (Jelin 2002; 2012; 2021) ubicados en aquellos lugares en que otros se expresan e intentan definir el campo. Estos hijos e hijas se involucran personalmente en sus propios proyectos y generan una tarea organizada de carácter colectivo. Empezar para comprender mediante las formas estéticas con la inserción de una política de honestidad que no es dejada de lado y que inculca el uso de la creatividad para contar el cuento. Lo creativo es implementado a través de la dramaturgia que muestra un teatro histórico-documental relacionado con un proyecto de memoria social.

En las obras, exponer las voces se vuelven una cuestión de interés público y no solo para Chile o para Argentina sino también para toda América Latina. Existe en este sentido, la necesidad de legitimar voces por medios de manifestaciones artísticas, en este caso a través del teatro tanto representado como escrito. En línea con esto, es necesario no omitir que en el Cono Sur el movimiento de los Derechos Humanos ha sido y continúa siendo un sector privilegiado porque, principalmente en Argentina se han desarrollado políticas

públicas que involucraron conscientemente a un sector de la población que reclama a viva voz: ¡Memoria, Verdad y Justicia!

En *El año que nació* la noción de 'emprendedor de la memoria' implica una elaboración de la memoria en función de un proyecto que puede significar la posibilidad de un pasaje hacia la memoria ejemplar (Jelin 2016, 35). Todo ello, en medio de testimonios que además narran y ponen en escena no solo la militancia de los padres y madres, sino, por ejemplo, cómo se conocieron, cómo se enamoraron y qué significó resistir los embutes del terrorismo de Estado.

En uno de los últimos apartados, titulado «Orden» los hijos e hijas se colocan en una fila y empiezan a disputar sus lugares en el pasado, es decir quién era más pobre, menos pobre, más rico, menos rico, más de derecha, más de izquierda. En este contexto, la ironía tiene lugar para así espantar al horror.

Hacia el final, de forma homologada a *Mi vida después* en «El juego de la democracia» los hijos/as cuentan circunstancias que fueron sucesos diéndoles en algunos años particulares. Por ejemplo: «ÍTALO 1998, Pinochet cae preso en Londres. Yo tengo catorce años y quiero ser cura. PABLO 2010. Gana Piñera. Hay terremoto y maremoto y tsunami. Después de tres años le gano la pelea al cáncer» (Arias 2016, 130).

Finalmente, el futuro es representado con los hijos de los hijos. La tercera generación que es mencionada e interviene en escena. Los hijos e hijas no saben cómo seguirá todo en Chile, si la izquierda surgirá o la derecha continuará, ante tal situación la obra nos muestra el silencio y un apagón. Ahora, quienes cuenten el cuento lo harán con otras claves narrativas, convirtiendo las obras en máquinas de la memoria que lleguen a generar nuevos relatos, capaces de elaborar un lenguaje en donde la memoria tenga siempre su lugar y, en este caso, desde la literatura como discurso social y estético comprometido con una comunidad llena de tramas y afectos, como lo es la comunidad de los hijos e hijas.

#### 4 **A modo de conclusión: Melancolía y manifestaciones**

Si se hiciera una lista de los deprimidos por la dictadura, ¿cuántos nombres habría en esa lista? ¿Treinta mil, cincuenta mil, un millón?

(Lola Arias, *Melancolía y manifestaciones*, 2012)

¿Por qué Lola Arias necesita poner en escena primero la obra de otros hijos que no la involucran puesto que su experiencia es otra y solo hacia el final decide contar la historia de su madre con su diagnóstico de depresión?, ¿necesitó exponer las voces de otros primero y luego la de ella?, ¿es acaso este orden una forma estética? Son algunos de los interrogantes que surgen en el final de este abordaje. Quizás la respuesta transversal a todo sea el uso de una práctica honesta que

lleva a cabo, práctica que requirió primero testimoniar otras historias de hijos e hijas contemporáneos a ella que vivieron el trauma desde otro lugar; aunque en este punto Arias da cuenta de otro trauma: el de la incidencia de la dictadura en la vida de aquellas madres que fueron contemporáneas a la dictadura militar. Lola Arias nació el mismo año en que se produjo el último golpe de Estado en Argentina y, en ese tiempo, su madre empezó a decaer, a ser víctima de un estado psíquico dominante como lo es la depresión.

La decisión personal de la dramaturga con respecto a como poner en obra, escribir y representar es, principalmente, una elección política que no excluye la memoria íntima, familiar y materna. En dicha decisión lo afectivo o el giro afectivo se presenta a través de la dimensión temporal y desde la mirada de una hija nacida en pleno terrorismo estatal. En este sentido, distingo las múltiples temporalidades que la misma Arias tiene en cuenta al momento de configurar y llevar a escena la vida de otros. Jelin dirá que referir a las múltiples temporalidades permite conocer un proceso histórico desde donde se repiensa una serie de categorías y nociones que incluyen a la familia, la educación, la vivencia de una infancia en época terrorista y la militancia de los padres desde donde se despliegan futuros accionares de los hijos e hijas.

Ahora bien, la pregunta pertinente en este punto del análisis es, ¿por qué Arias decide que la obra *Melancolía* y *manifestaciones* complete el final de esta trilogía teatral? Desde mi perspectiva esta última obra responde y totaliza cuadros fotográficos, dando lugar a un movimiento de expansiones diversas que colocan al terrorismo de Estado como el responsable de una consecuencia atroz: el inicio de la enfermedad de la madre justo en 1976, año en que se produce el golpe en Argentina. Podemos decir que *Melancolía* y *manifestaciones* sacude categorías y clasificaciones, altera posiciones conflictivas y promueve nuevos desplazamientos que reconfiguran nuevos mapas políticos (Escobar 2021, 89). Se muestran los entrelazamientos entre lo público y lo privado, y como el terrorismo de Estado llega a habitar la vida de aquellos hijos, así como también habitarnos a quienes nacimos en democracia. En esta instancia me atraviesa la decisión de que dicha obra no cuente con un apartado separado de esta conclusión; sino que se conjuguen ambas: conclusión y obra porque se hace explícito un comienzo, no un final; el hecho de poder decirse desde el vínculo materno y todo un entorno familiar en el que hija y madre conforman un mundo particular que destaca un comienzo en 1976 que contempla la vida de la hija y la enfermedad de la madre.

*Melancolía* y *manifestaciones* es la historia de una madre y una hija, pero también es la historia de cada padre, madre e hijo/a que estuvieron presentes en las obras anteriores; como si la vida estuviese comprimida en otra hija, otra madre que comparten un contexto, el

de la dictadura, en donde ellas también fueron víctimas directas. El golpe enfermó a la madre y alcanzó a la hija. Lo intergenérico conlleva al cruce de todas las historias, dado que, ¿acaso esta hija (Arias) no está reescribiendo constantemente su propia obra como una emprendedora y productora de la memoria? Porque, como lo ha expresado Victoria Langland (2005) la memoria también se piensa como imagen generada a través de otras imágenes donde los huecos son expresados mediante historias desde donde se alzan las luchas por los sentidos del pasado.

En estas obras de teatro observamos la posibilidad de toparnos con una mezcla de géneros, allí es donde además encontramos la reconfiguración del pensamiento social. Las obras muestran documentos, recuerdos de viajes, archivos objetuales y memorias personales que comparten lo político. Hay géneros que se entrecruzan, dialogan, se tornan porosos e intrigantes en la escritura de lo y en lo social.

Concluir este trabajo con *Melancolía* y *manifestaciones* nos permite pensar que una hija nacida durante el terrorismo de Estado repiensa, escribe, investiga y milita. No queda en un esencialismo, sino que establece un espacio de circulación de memorias en la que su participación es tan significativa como la de aquellos hijos e hijas que perdieron a sus padres y madres. En este punto, Jelin se ha preguntado en varios de sus trabajos: ¿de qué hablamos cuando hablamos de memorias? Con tal interrogante desató un nudo teórico y metodológico que aquí podría ser respondido mediante la interpelación propia y de otros que evitan la cristalización del pasado. Se reconstruye la vida de los padres con fotos, imágenes, cartas, recuerdos, objetos, juguetes y se da lugar no solo a la obra de teatro, la puesta en escena y la puesta en escritura, sino que también se configuran documentos políticos en los cuales la crónica, el diario íntimo, los testimonios están presentes a través de lo poético de la trama narrativa que engloba a un tejido social de tramas comunitarias.

En esta serie de obras teatrales el relato coral es un hilo común de la Historia, puesto que a medida que se narra y representa esas mismas obras vuelven a transformar la biografía de cada uno de los actores y actrices hijos e hijas. Paralelo a ello se transforma también el mundo que documentan porque los sentidos del pasado son vistos de forma directa, ahora sin interrupciones, generando interpelaciones y nuevos cuestionamientos.

Hay un territorio teatral brindado por formas estéticas y un compromiso sostenido de parte de Lola Arias como hija y dramaturga, como productora de una memoria no cristalizada. Siguiendo a Vinciane Despret (2019), cobra relevancia el territorio de la obra ligado al tiempo. Incide el término apropiación, puesto que los hijos e hijas se apropian del espacio. Son, en algún punto, además apropiados por un contexto que los acompaña a lo largo de sus vidas. Dicho contexto se transforma en espacio dentro de las obras.

En los textos abordados el territorio es transcendental por el impacto del tiempo y el uso de las memorias que los hijos e hijas despliegan. Testimonian a través de un trabajo artístico comprometido donde pueden señalar dificultades y obstáculos en la propia capacidad de narrar aquello que vieron, presenciaron, vivieron de sus padres militantes en medio de sus infancias. Son hijos e hijas que constituyen una lucha activa por el reconocimiento de un pasado. Así, responden que, a las memorias sociales además de pensarlas y pronunciarlas, también se las involucra en el cuerpo y en cada uno de los muchos presentes que hoy los hijos e hijas habitan.

## Bibliografía

- Argañaraz, E. (2018). *Escritura, identidad, exilios. Descentramientos de subjetividades en obras literarias de Reina Roffé, Tununa Mercado y María Teresa Andruetto* [Tesis de doctorado] (Inédita). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Arnés, L. et al. (2023). *Tomar las aulas. Las clases de Teoría y Estudios Literarios Feministas*. Buenos Aires: Madreselva.
- Basile, T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Córdoba: Eduvim.
- Chmiel, F. (2023). «La artesanía del saber: sonidos, objetos y enigmas en la memoria de las infancias en el exilio». *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 10(19), 89-109.
- Da Silva Catela, L. (2023). «De recuerdos, objetos y preguntas. Memorias con género y géneros de memorias». Allende, S.; Boido, F.; Dziembrowski, A., *Cartografías, archivo, tiempos y afectos Jelin*. Buenos Aires: Edición especial de la BNMM, 39-45.
- Despret, V. (2019). *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*. Buenos Aires: Cactus.
- Escobar, T. (2021). *Contestaciones. Arte y política desde América Latina (1982-2021)*. Buenos Aires: Clacso.
- Franco, M. (2008). *El exilio: argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Gallina, A. (2020). *La comunidad desconocida. Dramaturgia Argentina y exilio político (1974-1983)*. Mar de Plata: Editorial INTeatro.
- Goloboff, M. (2023). «CFK y los hijos de la generación diezmada». *Página 12*, 29 junio. <https://www.pagina12.com.ar/551848-una-frase>.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios peruanos.
- Jelin, E. (2016). «Las luchas por las memorias». *Telar. Revista de la Universidad Nacional de Tucumán*, (2-3), 17-40.
- Jelin, E. (2021). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E.; Langland, V. (2003). «Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente». Jelin, E.; Langland, V., *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI, 1-18.
- Nofal, R. (2022). *Cuentos de guerra*. Vera Editorial Cartonera.
- Rosano, S. (2017). «Efectos transmediales en las construcciones de memoria». *El taco en la brea*, 4(6), 158-73.

