

◆ Capítulo 12

En caída libre: Lola Arias y otras performances futurísticas de la generación posdictadura

Carolina Añón Suárez¹

... con el viento golpeándome tan fuerte
como si quisiera borrarle la cara.
Lola Arias, *Mi vida después*

Música marciana de videojuego ochentoso que recuerda las reverberaciones hipnóticas del campo magnético del theremín.² Un avión militar vuela directo hacia los ojos del público espectador. La carga: ocho atléticos avatares —*skins*, en la jerga *gamer*— en mallas negras, expectantes, dispuestos a lanzarse al vacío por la compuerta del avión Hércules. Unas tomas más adelante, los cuerpos enfocados desde distintos ángulos en su caída libre. Este es el inicio de *Futureland* (2019), uno de los últimos proyectos de la escritora, directora de teatro y cine y performer, Lola Arias. *Futureland* es una pieza de teatro documental llevada a cabo en Alemania que, valiéndose de la estética de ciencia ficción de los videojuegos, pone en escena a un grupo de adolescentes inmigrantes provenientes de Siria, Somalia, Guinea y Bangladés que aterrizaron en suelo alemán, la Tierra del Futuro, solos, sin la tutela de ningún familiar. En la obra, los adolescentes sobrevivientes —ahora actores— relatan en primera persona su viaje de meses o años a través de las fronteras, en búsqueda de un futuro mejor, siempre desprotegidos y arrojados una y otra vez al vacío de una tierra desconocida, como en caída libre.

De esa primera escena de los cuerpos cayendo surgen varios interrogantes: ¿sobrevuela, en tanto reminiscencia colectiva argentina, la memoria traumática de los vuelos de la muerte? ¿Son estos cuerpos de adolescentes migrantes los nuevos *desaparecidos sociales*?³ ¿Está la obra completa de Lola Arias marcada por sus primeras vivencias bajo la dictadura argentina (1976–1983) y su juventud

Generación Hijos: memoria, posdictadura y posconflicto en América Latina

Hispanic Issues On Line 30 (2023)

en tiempos de posdictadura? A partir de estas preguntas propongo analizar un grupo de obras producidas por integrantes de la generación posdictadura de Argentina y de Chile en donde se elaboran ciertos códigos comunes de la ciencia ficción. La Generación Hijes, marcada por los horrores de las dictaduras de los dos países vecinos, no deja de mirar al pasado y, en su mirar anacrónico, recurre a estéticas futurísticas. En este trabajo voy a abordar el espíritu de época futurístico aludiendo a los conceptos de *obras e identidades mutantes*, que retomo de Nicolás Prividera. Propongo volver a esta conceptualización de Prividera a partir de una serie de escenificaciones de diversas caídas libres que permiten ser leídas en tanto irrupciones y transformaciones de las memorias de los horrores de las dictaduras y, particularmente, las de los vuelos de la muerte. Me centraré en la pieza de Arias *Mi vida después* (2009), sumando ejemplos de la literatura de Félix Bruzzone, Nona Fernández, Alan Pauls y el cine de Albertina Carri y Marcelo Piñeyro.

Entidades mutantes

En la presentación de la novela *Los topos* (2008), de Félix Bruzzone, que trata sobre un hijo de desaparecidos y su singular búsqueda en los márgenes de la organización H.I.J.O.S., Prividera distingue tres tipos de hijos dentro de su propia generación, que identifica como aquella de los nacidos en los años 1970: los replicantes —que viven repitiendo el pasado—, los frankensteinianos —que niegan el pasado— y los mutantes —que se ubican entre las dos categorías anteriores asumiendo el pasado para transformarlo. Prividera se refiere particularmente a las obras producidas por aquellos que cargan con el peso de ser hijos de desaparecidos —a quienes señala como la cabeza visible del colectivo que conforma su generación.

En este trabajo abordaré los alcances y limitaciones de la tipología de Prividera para la generación de artistas nacidos o crecidos durante los años de las dictaduras de Argentina y Chile que fueron afectados, de distintos modos y en distintos grados, por la violencia y el terrorismo de Estado de los años 1970. Identifico a estos hijos como la generación posdictadura, cuyas producciones se dieron a conocer exponencialmente desde el inicio del nuevo milenio.⁴

La condición de descendencia es el rasgo distintivo de la generación posdictadura, tal cual enfatiza el título de este volumen, *Generación Hijes*. Como puntualiza Jordana Blejmar: “all of us both heirs and orphans” (15) (todos nosotros, al mismo tiempo herederos y huérfanos). Hijes de una generación desaparecida por el Estado, de una generación responsable de las políticas desaparecedoras, de una generación que guardó silencio ante el accionar genocida.⁵ La condición de descendencia se presenta como un laberinto cuyos

pasadizos multiplican el pasado traumático y reproducen el lazo filial a la vez en términos de orfandad y de herencia; como ausencia y como legado omnipresente. Ante esta encrucijada temporal, el *carácter mutante* de las obras producidas por *hijas mutantes* presenta una salida innovadora:

Esa condición “mutante” (como la de los seres nocturnos de las películas que nos ayudaron a conjurar el terror) ayuda a escapar de ese laberinto por arriba, y a buscar respuestas en el presente (o *incluso en el futuro*) más que en el pasado. Y lo más estimulante es que esa “mutación” produce obras abiertas, imperfectas, y de múltiples caras (aunque no escapen a un involuntario “espíritu de época”) cuyo aire familiar es su ofendido pero nunca humillado desamparo, que sabe que esa intemperie puede ser también una condición de posibilidad, para construir desde esa mirada un inquebrantable mundo propio, bajo la forma más inesperada. (Prividera 52) [Énfasis mío.]

Se puede aplicar esta compleja *condición mutante* que distingue Prividera al analizar tanto la plasticidad, hibridez y versatilidad de las obras, como la dificultad que enfrenta la crítica cultural al momento de encasillarlas bajo algún género tradicional. Un ejemplo emblemático puede verse en las obras de Arias. Cuando es entrevistada sobre uno de sus proyectos actuales, *Reas*, le preguntan si podría describirse como una película documental, a lo que la performer responde: “Por llamarlo de alguna fórmula..., como todo lo que hago. Es como un documental musical” (Cruz 1). La misma condición mutante figura en *Futureland*: una pieza teatral documental de ciencia ficción que también se presenta como un videojuego. Lo que distingue y agrupa a las obras mutantes es su naturaleza fluctuante que resiste y cuestiona las categorías absolutas, y su política de enunciación, que corrompe los límites de la realidad y la ficción.

Sobre el desafío a las fronteras del realismo, retomo una definición del género ciencia ficción propuesta por Gerald Alva Miller: “By blending the tendencies of realism and estrangement together in its aesthetic, science fiction uses estrangement as a means of undercutting and problematizing our most sacred ideas about reality, identity, and society” (Miller 21) (La ciencia ficción, fundiendo las tendencias del realismo y el extrañamiento en su estética, recurre al extrañamiento como medio para socavar y problematizar nuestras más sagradas ideas de lo que entendemos por realidad, identidad y sociedad). Los códigos de la ciencia ficción, si bien tienden a ubicarse en heterotópicos espacios futuros, esa distancia no les impide articular una crítica

a la sociedad que le es contemporánea; esa distancia se vuelve más bien su condición. La inclinación por temporalidades futuras surge como respuesta ante la necesidad de encontrar un camino posible para atravesar ese laberinto temático que replica la condición de descendencia de los hijos.

La Tierra del Futuro de Arias puede verse como síntesis de ese intento de definición de un espacio de enunciación propio que —tal vez involuntariamente, como ese espíritu de época del que habla Prividera— evidencia puntos de conexión (o irrupciones de la memoria) con el tiempo dictatorial pasado. La escenificación de la vida de los adolescentes migrantes, en tanto nuevos desaparecidos sociales, y la resignificación de los vuelos de la muerte en la caída libre de estos personajes permiten hablar del carácter mutante de obras que no reniegan de un pasado biográfico vivido bajo el terrorismo de Estado, sino que lo asumen desde una elaboración de asociaciones innovadoras que, además, exponen críticas a problemáticas contemporáneas —en este caso, las crisis migratorias.

También socavando los límites de la ficción y la teatralidad, distintivamente, desde su obra *Striptease* (2007) —cuya protagonista es una bebé—, todas las producciones de Arias están inscriptas con una marca testimonial y autoficcional del teatro documental. Desde sus primeros biodramas donde los actores actúan sus propias vidas hasta las últimas instalaciones que proponen *remakes* de escenas centrales del pasado histórico —como las cadenas nacionales (*Doble de riesgo* [2016]) o las marchas masivas (*Audición para una manifestación* [2014–2019])—, convirtiendo al público en protagonista espontáneo que actúa sin nunca haber ensayado.

Continúo la reflexión respecto a la elección del calificativo *mutante* sobre otros que describan la cualidad maleable. *Mutante* hace alusión a seres de otros mundos y otros tiempos que habitaban el universo futurístico de ciencia ficción cuyo período de auge de los años 1970–1980 coincidió con la infancia o juventud de esta generación. Una generación que creció bombardeada por guerras intergalácticas e invasiones marcianas que pululaban en las películas, cómics y videojuegos del momento; universo propulsado en parte por la conquista lunar que en 1969 inauguró el Apolo 11.

En algunas obras veremos un protagonismo de dicha jerga bélica de enfrentamientos intergalácticos que deben ubicarse en el contexto de las expediciones espaciales, la Guerra Fría y la paranoia ante la expansión comunista. Este espíritu de época futurístico y de ciencia ficción modeló, en parte, la educación sentimental de la generación posdictadura, cuya atmósfera condensó, de modo escalofriante, las guerras alienígenas y la disciplina autoritaria y desaparecedora del cuartel. En el pasaje citado de Prividera se menciona “un involuntario espíritu de época”. A continuación, estudiaré las latencias de ese espíritu de época que, en términos teóricos, pueden abordarse en tanto estructura del sentimiento (Raymond Williams).

Todas las balas en la misma pantalla

En el biodrama *Mi vida después* (2009), de Arias, que, como declara la directora, es un retrato de su propia generación de posdictadura (Arias 10), se introduce casi de inmediato el contexto de expansión de las fronteras terrícolas y la exploración del espacio. En la segunda escena de la obra, los seis actores se ubican por detrás de una línea histórica de natalidad dibujada con tiza en el piso del escenario y se van presentando en orden cronológico: “Blas: 1975. La nave Viking es lanzada hacia Marte y en la ciudad de La Plata nazco yo” (Arias 23). Esta línea del tiempo entremezcla los eventos históricos con los personales en un intento de dimensionar y desbalancear la magnitud de ambos —intención que será moneda corriente a lo largo de esta obra, a la cual volveré en detalle más adelante.

Space Invaders (2015), de Nona Fernández, es el ejemplo emblemático de superposición de las balas provenientes de la violencia sistemática de los años 1970 y las provenientes de los productos de la cultura de entretenimiento que, bajo el formato de ciencia ficción, reproducían alegóricamente los códigos bélicos de destrucción del enemigo invasor: los alienígenas (“comunistas”, “terroristas”, “extremistas”) que pretendían apoderarse del planeta Tierra. Explica el poeta Jaime Pinos en el epílogo de la novela: “Mátelos a tiros. La regla principal del juego de supervivencia que era la vida en ese entonces . . . La misma pantalla para los cañones, las balas verdes y los marcianos que para las escenas y los rostros del horror” (529). La novela de Fernández toma su nombre de un videojuego japonés lanzado en 1978, cuyo objetivo era destruir a tiros olas invasoras de *aliens*, imitando la estética de épica espacial de la taquillera *La guerra de las galaxias* (1977). En las mismas televisiones, frente a los ojos de niños primero convocados para destruir al enemigo invasor, desfilaban después las víctimas y los responsables de las otras balas, las oficiales: las balas de los carabineros de la dictadura chilena.

Hacia el principio de *Space Invaders* se describe el ambiente disciplinario al que se somete a los habitantes del liceo: “Somos las piezas de un juego, pero no sabemos cuál. Tomamos distancia, ponemos el brazo derecho en el hombro del compañero de adelante para marcar el espacio justo entre cada uno de nosotros. Nuestro uniforme bien puesto” (60). Y aclara Pinos en el epílogo de qué se trataba el juego: “El juego macabro del que fuimos parte. Los niños que nacieron y crecieron mientras se disputaba ese juego de muerte” (513). O, más precisamente, en plural: los juegos de muertes; los de la realidad política y los de los videojuegos.

La generación posdictadura —formada por hijos que exploran distintas opciones de saldar cuentas con un pasado omnipresente— creció, irónicamente, bajo un espíritu de época futurístico proyectado por los distintos

formatos de la ciencia ficción en boga. Parte de la estructura del sentimiento de esta generación y sus códigos culturales compartidos fueron los de los marcianos verdes y su potencialidad de enemigos invasores. Este lenguaje será en muchos casos (inconsciente o instintivamente) elegido para elaborar las memorias de un pasado de terror que los sigue interpelando.

Prividera alude indirectamente al clima de época futurístico de su generación a partir de una anécdota en la que señala a *Crónicas marcianas*, de Ray Bradbury, como libro que marcó la iniciación literaria propia y, coincidentemente, la de Bruzzone. En “El marciano”, el cuento que cautivó a los dos artistas, un nativo del planeta Marte se infiltra en una comunidad de terrícolas cobrando la forma humana de seres añorados ya perdidos.

La entidad mutante que da nombre al cuento de Bradbury es “como una imagen reflejada en diez mil espejos, diez mil ojos, el sueño fugitivo viene y va, con una cara distinta para todos, los que le preceden, los que vienen detrás, los que todavía no se han encontrado con él, los aún invisibles” (Bradbury 200). Este marciano mutante, como el hijo mutante de la generación posdictadura, se encuentra en la encrucijada temporal pasado-presente-futuro: es una entidad futurística que va adoptando, en el presente, la forma de seres muertos en el pasado.

El mutante también encarna la naturaleza que Prividera tiene en mente al describir las obras mutantes “abiertas, imperfectas, y de múltiples caras”. La metáfora marxista que en todo esto lee Prividera es la del peso de las generaciones muertas oprimiendo como una pesadilla el cerebro de los vivos. La alternativa para no sucumbir ante el legado de la historia y atascarse en el laberinto del pasado —lo que equivaldría a volverse un hijo replicante o uno frankensteiniano— se encuentra personificada en la función del marciano mutante de Bradbury.

En el cuento de Bradbury, un extraterrestre toma la forma de Tom, el hijo muerto de una pareja de humanos, y reclama la aceptación de sus familiares sin cuestionamientos. La madre y el padre consienten ante esta nueva forma del fantasma del hijo, pero al final de la historia no intentan retenerlo cuando su existencia se ve amenazada. Prividera propone la imagen de un hijo mutante (evidentemente inspirada en el extraterrestre mutante de Bradbury) para lograr escapar del laberinto generacional que lo condena a cargar con el peso de ser hijo de desaparecidos.

Adoptar la mutación como estilo de vida y de obra equivale a optar por una naturaleza crítica y cuestionadora, que promueve la fluctuación y el cambio y desafía las definiciones monolíticas de un pasado monumentalizado.⁶ Frente a la dimensión opresora de ese pasado fantasmal, les hijes mutantes optan por dar forma a un mundo propio, cuyo lugar de formulación resulta muchas veces ubicado en el espacio futuro, debido a ese involuntario espíritu de época futurístico.

Ejemplos generacionales del espíritu de época futurístico

Antes de volver a centrarme en la producción de Arias, voy a analizar primero dos casos para ilustrar el espíritu de época futurístico de la generación posdictadura: un ejemplo de la literatura de Bruzzone y otro de la producción cinematográfica de Carri.

A lo largo de su obra, Bruzzone tematiza la búsqueda del padre desaparecido y el hermano nacido en cautiverio. “2073”, cuento publicado en el libro *76* (2008), es un relato de ciencia ficción ambientado en la Argentina del futuro que resulta un reflejo de la Argentina del pasado dictatorial y se sitúa en el año 2073, aniversario del centenario de la toma del Batallón 141 de la que participó el padre del escritor y del protagonista, combatiente del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP).

En el cuento, un Estado vigilante patrulla las fronteras y aplica una tenebrosa política de redistribución de los hijos —que está prohibido tener—, mientras distintos circuitos de bandas clandestinas se ocupan de satisfacer los deseos de la población, ya sean deseos reproductivos o deseos que requieran el ingreso a un mundo de realidad virtual. Como telón de fondo de un universo en el que los humanos circulan entre androides y hologramas, una constante lluvia de meteoros radiactivos suspende la juventud e impide la muerte, excepto que la causa sea violenta. El narrador protagonista pacta con una de las bandas que genera las realidades virtuales y así concreta su encuentro con el padre desaparecido, participando codo a codo en la toma del Batallón 141, ocurrida cien años antes: “Apenas me colocan el arnés me siento liviano y empieza la caída libre” (Bruzzone 774). Extraña o coincidentemente, el acceso a la realidad anhelada se da a partir de una caída libre, igual que se representa el aterrizaje en *Futureland*. ¿Una vez más la memoria colectiva de los vuelos de la muerte? Volveré a revisar este aspecto de la caída libre en el siguiente párrafo. Mientras un hermano con el que comparte la experiencia virtual intenta extender el viaje al pasado (como buen hijo replicante), el hijo protagonista decide terminar con la ilusión, quitarse el arnés y volver al futuro. El protagonista de “2073” funciona como ejemplo emblemático del hijo mutante que se deja atravesar por los fantasmas del pasado, pero sin quedar atrapado en su ilusión, sin intentar retenerla ni perpetuarla: “Los arneses hacen un poco de presión en las axilas —no puede esperarse algo mejor del androide que acaba de ajustarlos— . . . Él explica que la banda es segura, que una vez que estemos adentro podremos ir adónde más nos guste y que depende de nosotros si queremos volver o no” (Bruzzone 781). “Estar adentro” significa sumergirse en la realidad virtual de la toma del Batallón 141 protagonizada por el padre. En esta realidad virtual los participantes tienen algunas libertades —al estilo de las varias vidas de un videojuego— y pueden decidir cuándo terminar la ilusión.

El ingreso a esta realidad virtual diseñada según los deseos de los participantes (recreando el año 1973, año de la toma) se da mediante una caída libre donde los cuerpos van sujetados de arneses. Si el arnés y la cuerda, cual cordón umbilical, representan por un lado la extensión del lazo generacional, a su vez, en el salto al vacío, implican el momento del desamparo y la desprotección, la orfandad propulsada por la caída libre. Ese momento de suspensión e intemperie, fuera del útero, se vuelve espacio de posibilidad que potencia la construcción de una mirada y un mundo propio, sin arneses, deudas o ataduras umbilicales. En “2073” los vuelos de la muerte también invaden el imaginario generacional, pero sin replicarse de forma literal.⁷ Su materialidad se vuelve una mutante, una irrupción involuntaria de la memoria que los evoca reinventándolos. Tal es el caso del lanzamiento aéreo de los migrantes-nuevos desaparecidos en *Futureland*, o el caso de la caída libre que quiebra temporalidades y permite reescribir el pasado en “2073”.

El segundo caso del imaginario generacional futurístico es la polémica representación de la escena del secuestro de los padres que Carri lleva a cabo en *Los rubios* (2003) con figuras y escenarios de juguetes Playmobil. Como apunta Gonzalo Aguilar, la música de la escena proviene del film de serie B *The Day the Earth Stood Still* (1951) y remite inconfundiblemente a los encuentros cercanos del tercer tipo.

Relato la secuencia de la escena: es de noche en una estación de servicio y un objeto volador con luces, cuya forma no llega a distinguirse bien, despegga y desaparece, dejando como rastro el titilar de la electricidad de la estación. Un auto amarillo cargado con valijas y dos ocupantes se detiene por servicios antes de retomar la ruta. El objeto volador reaparece, esta vez con el contorno definido de una nave tipo plato volador que persigue al auto amarillo y abduce, uno a la vez, a los ocupantes del vehículo. La escena concluye con tres *playmobils* de pelo rubio que caminan por la misma ruta nocturna donde tuvo lugar la abducción, pasando entre medio de las valijas abandonadas en el pavimento como única evidencia del suceso paranormal.

Aguilar menciona que la estética que aquí adopta Carri proviene de las películas de acción y ciencia ficción que probablemente veía la directora en su infancia, los sábados por la tarde: “. . . she sets up a reading of the kidnapping with what she has at hand: little dolls, fantasy, and action B-movies. Film, which is now her trade, provided her during childhood with both company and the shaping of a sensibility” (Aguilar 165) (Carri configura su lectura del secuestro con lo que tiene a mano: muñecos, la fantasía y las películas de acción del cine B. El cine —al que termina dedicándose— de su infancia le sirvió de compañía mientras modelaba su sensibilidad). Esa formación de la sensibilidad a la que hace referencia Aguilar es el espíritu de época, la educación sentimental, la estructura del sentimiento compartida por la generación

posdictadura. La abducción alienígena, además de dar cuenta de la cosmovisión futurista generacional, transforma también —en términos mutantes— la evocación de los secuestros de los desaparecidos a partir de la frase popular “se los llevaron”. Con respecto a la memoria de los vuelos de la muerte, interesantemente la abducción escenifica una caída libre invertida.

A partir del comentario de Aguilar con respecto a la programación televisiva de los sábados durante la dictadura argentina, vale la pena mencionar dos casos más que enfatizan esta formación sentimental infantil-juvenil de los años 1970 en clave futurística. El primero se encuentra en la novela *Historia del llanto* (2007), de Alan Pauls, que narra la educación sentimental del protagonista y su pasaje de la niñez a la adolescencia en la Argentina de los años 1960–1970.

A la inversa de lo que parece adivinar que sucede en muchas de las películas blanco y negro que ve *los sábados por la tarde por televisión . . .* donde *los extraterrestres*, que aparecen siempre precedidos por el ominoso ulular del theremín, son el símbolo de los invasores comunistas, para él los militares son el símbolo de los extraterrestres, . . . le basta con los uniformes. Nunca una arruga, una mancha, una solapa doblada. (Pauls 64) [Énfasis míos.]

El pasaje ofrece un contexto definido al comentario de Aguilar, proyectando la cotidianeidad sabática de la programación televisiva donde eran moneda corriente las producciones en blanco y negro protagonizadas por extraterrestres. Así como las entidades marcianas dejan de responder a la lectura alegórica de la invasión comunistas al ser resignificadas por Prividera —que acuña el calificativo de *hijos y obras mutantes*—, también hay una operación de inversión en la novela de Pauls: los militares uniformados y su arsenal genocida son la verdadera amenaza que invade las calles de Buenos Aires. El protagonista de la *bildungsroman* está obsesionado con una serie televisiva en particular, *Los invasores* (1967), donde los alienígenas nunca revelan su forma original, camuflándose de humanoides. Una vez más se presentan la infiltración y el disfraz.

El segundo caso también presenta una inversión de la alegoría extraterrestres-comunistas escenificada en los mismos términos. Hablo de la película *Kamchatka* (2002), de Marcelo Piñeyro, que cuenta, desde la mirada de un niño de diez años, el pasaje a la clandestinidad de su familia militante a partir de la educación sentimental de la generación posdictadura, principalmente estilizando el lenguaje del juego de mesa argentino TEG (Plan Táctico y Estratégico de la Guerra), lanzado precisamente en el año 1976, y de la serie televisiva *Los invasores*.

Hacia el principio de la película, una madre retira a su hijo de la escuela y atraviesa en auto un punto de vigilancia militar. La cámara enfoca el asiento trasero ocupado por el niño protagonista y su hermano menor, que, con las manos en forma de binoculares, observa la escena violenta del secuestro de los integrantes del auto que venía detrás del suyo, mientras una voz en *off* relata: “Los invasores. Seres extraños de un planeta que se extingue. Destino: la Tierra. Propósito: adueñarse de ella”. Se trata de la narración de apertura de la serie *Los invasores*. La voz en *off* se ubica en su contexto original en la escena siguiente, donde un televisor reproduce en blanco y negro frente a los hermanos, al héroe del *show*, David Vincent.

Esta superposición de una escena de la ciencia ficción con una de la represión militar funciona como una extensión del comentario de Pinos sobre el videojuego *Space Invaders*: “La misma pantalla para los cañones, las balas verdes y los marcianos que para las escenas y los rostros del horror” (Fernández 529). La represión militar es asimilada a partir del lenguaje de la ciencia ficción, incluso entremezclando ambos universos en una estilización que resignifica los códigos futurísticos.

Lola Arias, el escenario como remake de vidas

Pretendiendo borrar las fronteras de la ciencia ficción y la realidad, en las pantallas de televisión de los años de las dictaduras se intercalaban las balas de los marcianos y las de los militares genocidas, permeando la sensibilidad del público infantil y condicionando su entendimiento de los hechos. Resignificando estas políticas culturales de los gobiernos dictatoriales, los inicios de la obra de Lola Arias están marcados por preguntas semejantes a estas: ¿puede el escenario retratar las vidas reales de los actores en escena?, ¿cabe en el teatro la ficcionalización de la realidad?

Los comienzos de la obra de Arias trazan un recorrido que va desde el teatro de ficción (años 2000–2007) al teatro documental (el cual no abandona hasta el presente).⁸ En una clase magistral dictada por Zoom y moderada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música de España en el 2020, Arias explica cómo *Striptease* (2007), protagonizada por una bebé, significó un punto de inflexión en su forma de pensar el teatro. Aburrida del teatro como tal, la impredecibilidad, sumada a la dosis de no-ficción y presente que la bebé traía a cada puesta en escena, la llevó a emprender su búsqueda en las riquezas del teatro documental, donde la escena podía volverse un *remake* de vidas reales y propias: las de los actores.

Mi vida después (2009), “el retrato de mi generación” (Arias 10), es la primera obra de lo que termina agrupándose como trilogía teatral, cuya temá-

tica principal son las memorias de la Generación Hijes sobre las dictaduras argentina y chilena. En la segunda parte, *El año en que nací* (2012), se retoma y aplica al caso chileno la idea madre de *Mi vida después*: reconstruir el pasado personal e histórico a partir de recuerdos materiales (cartas, ropas, muñecos, etc.). La trilogía se cierra con *Melancolía y manifestaciones* (2012), donde Arias decide experimentar en carne propia ese método de exploración de las memorias personales interceptadas por las históricas que los actores de su misma generación venían llevando a cabo en las dos primeras obras.

Me ocuparé en detalle de *Mi vida después*. Arias explica en el prólogo de la edición en formato libro donde aparece su trilogía que no quería mostrarle al público otra historia más de la dictadura contada por hijos de militantes de izquierda. Su intención, en tanto obra mutante, es evitar la repetición de un pasado monumentalizado (“asumiendo el pasado para transformarlo”, dice Prividera). Retratar las historias de quienes nacen entre los años 1972 y 1983 remarca la necesidad de contar los recuerdos del golpe —golpe que los marca como generación— según estos protagonistas lo vivieron. Historias determinadas tanto por la nube del período dictatorial de la infancia o juventud, como por los relatos maternos y paternos. En un movimiento precursor para retratar a esta generación, Arias explica: “. . . elegí un grupo de seis actores cuyos padres y madres representaban figuras arquetípicas de la época: el exiliado, el militante muerto en combate, el apolítico, el cura, el desaparecido, el policía encubierto” (Arias 10). Se trata de sectores sociales típicamente enfrentados. Sin embargo, en la obra, seis hijos mutantes están de acuerdo en cómo contar la historia sin dejar ningún espacio al discurso negacionista de la reconciliación.

Mi vida después de la caída libre

La primera escena de *Mi vida después*, distintivamente, es la de una caída libre: un cuerpo cae como arrojado al centro del escenario entre un montón de pilas de ropa. Después de unos segundos de tendido en el suelo, el personaje se empieza a mover entre la ropa que sigue cayendo. Se incorpora y toma una de las prendas del montón: un pantalón vaquero. Contempla por unos momentos la prenda sin prestar atención al ataque aéreo de ropas que siguen impactando sobre ella despeinándola y dificultando su visión. Finalmente, con el vaquero en la mano, camina hacia el frente del escenario, dejando atrás la lluvia de proyectiles de tela que no se detiene. En la acotación se lee: “Cae ropa del techo sobre el escenario vacío. Entre las prendas, cae también Liza y queda cubierta por la montaña de ropa. Se levanta, saca un jean del montón y camina hacia adelante con las manos en los bolsillos” (Arias 21). A lo largo de *Mi vida después*, al escenario caen ropas de los años setenta que los actores

y actrices revuelven (investigan), se prueban (incorporan) y revolean (descartan). Las ropas del pasado son el hilo conductor de la obra: la inauguran y la clausuran. Las ropas, en su caída libre, traen al presente de la escena el peso abrumador del pasado.

La caída libre —y entrada en escena— del personaje de Liza difiere de la caída calculada de los adolescentes migrantes de *Futureland*, o de los hermanos en “2073”. La actitud somnolienta y entregada del cuerpo de Liza, y su yacer inmóvil al caer, apela más literalmente a las memorias de los vuelos de la muerte y a los cuerpos de los desaparecidos anestesiados antes de ser arrojados al río desde aviones militares que pretendían desaparecer los cuerpos y las evidencias de los crímenes. El cuerpo de Liza es arrojado al abismo mientras duerme. Aquí la lectura en clave de los vuelos de la muerte sobrevolando el imaginario generacional parece irrefutable.

Después de unos momentos de inmovilidad en el suelo, Liza se reincorpora ilesa. Este personaje es una encarnación de la hija mutante que describe Prividera, se deja atravesar por los fantasmas del pasado sin intentar retenerlos —al estilo de la familia del cuento de Bradbury. Este espíritu mutante es el de toda *Mi vida después*. Liza toma el vaquero de los años 1970 de la pila (el pasado la interpela), pero no se deja aplastar por el peso de la herencia de las generaciones pasadas al hacerse a un lado de la lluvia de proyectiles de ropa. El futuro es el lugar desde donde esta hija mutante elige narrar sus memorias del pasado dictatorial (camina hacia el frente para desde allí comenzar a contar su historia). A partir de la caída libre, la hija mutante establece un lazo ambivalente con la generación pasada: la montaña de ropas amortigua el golpe al estilo del sistema de arnés, pero, de no quitarse esas ataduras/arneses atenuantes, quedaría enterrada bajo el peso de una montaña que se sigue acumulando. La generación progenitora es protección y amparo, pero también es condicionamiento (en algunos casos avasallante).

La primera actriz en escena, Liza Casullo, hija de una pareja de militantes intelectuales montoneros exiliados en México, se lanza (o cae) al abismo junto al peso del pasado. Decide librarse de la magnitud de esa carga y caminar hacia su futuro en un movimiento de reapropiación en el que no reniega de la herencia, más bien la incorpora y comunica desde códigos nuevos y propios. Uno de estos códigos es el lenguaje futurístico de la ciencia ficción. Liza selecciona el vaquero de la pila de ropa, se lo adhiere a la suya y comienza a narrar su historia (“mi película” [Arias 41] la llamará más tarde):

... 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 borrarle la cara. (Arias 21)

Ponerse el pantalón de la madre es un intento de aceptar e incorporar la herencia materna. Pero en seguida viene el gesto mutante del viaje en el tiempo y el encuentro con los padres como congéneres (“Yo joven y ellos jóvenes”). Este encuentro inconcebible desde las leyes realistas es codificado a partir de los códigos de la ciencia ficción que socavan las fronteras de la realidad y el extrañamiento. Como si se tratara de una película de ciencia ficción, el anuncio de Liza de su viaje personal hacia el pasado funciona como invitación al público y a sus compañeros de escena a sumarse a la aventura. Se lee en la acotación: “Entran todos los demás y se ponen a revolver la ropa, a probársela, y poco a poco, empiezan a revolverla por el aire” (Arias 21).

Revolver (o excavar) entre las pilas de ropa de los setenta recuerda a la metáfora benjamínea de la memoria arqueológica: “He who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging, . . . a good archaeological report . . . gives an account of the strata which first had to be broken through” (Benjamin 576) (Quien busca aproximarse a su propio pasado enterrado debe actuar como un excavador, . . . un buen reporte arqueológico . . . da cuenta de los estratos que primero fue necesario perforar y atravesar). Las acciones de revolver, probarse y revolver la ropa de los años 1970 (o sus equivalentes: desenterrar, aclamar y descartar) representan un espíritu generacional que clama volver al pasado dictatorial para aprehenderlo y narrarlo a su manera mutante, y así encontrar salidas de la montaña de ropa (o de tierra), sorteando los laberintos replicantes de la repetición, o los frankensteinianos de la negación.

La ropa funciona como hilo conector de la acción de la obra (la inaugura y la clausura) y también como vínculo estratificado entre el pasado enterrado y el tiempo presente de la “excavación” (o escenificación). Allí los sujetos elaboran sus narrativas de memorias como si se tratase de los reportes arqueológicos a los que alude Walter Benjamin. Si las ropas tienden puentes entre dos temporalidades, estas también deben ser “atravesadas” por nuevos códigos interpretativos: los de la segunda generación que las va perforando en su búsqueda arqueológica.

Deteniéndose en los términos de los “estratos” y las “capas” de la memoria, Ana Forcinito aborda la metáfora benjamínea: “Memory involves both a reconstruction of a past and an exploration of the many layers . . . that make excavations of memory not only a highly conflictive task but also a process in which meanings and interpretations are rearticulated and transformed”

(2–3) (La memoria involucra a la vez una reconstrucción del pasado y una exploración de las múltiples capas . . . que hacen de las excavaciones de la memoria no solamente una tarea conflictiva, sino también un proceso en el que se rearticulan y transforman significados e interpretaciones).⁹ En *Mi vida después* las ropas materializan las múltiples capas, versiones, relatos o arneses heredados de la primera generación. Las acciones de manipular y jugar con los pilones de ropa (o capas de la memoria), habilitadas por la caída libre, son las respuestas mutantes que transforman los significados y renuevan las interpretaciones de un pasado que estos actores-excavadores deciden desenterrar para renombrar.¹⁰

Las películas de ciencia ficción de la Generación Hijes

La propuesta del viaje al pasado de Liza en la primera escena se retoma en una sección justamente titulada “Ciencia ficción”. Liza canta y toca la guitarra eléctrica: “Como en un film de ciencia ficción / me subo a una moto hacia el pasado. / En una ciudad que ya no existe / encuentro a mis padres, / que son tan jóvenes como yo” (Arias 36). En esa moto que atraviesa las capas del tiempo y de la memoria, Liza siente “. . . el viento golpeándome tan fuerte como si quisiera borrarne la cara” (Arias 21). En la escena, unas turbinas revuelven su pelo, generando el efecto de la velocidad de la ruta. La sensación en mucho se asemeja a la de una caída libre, que también es portal de acceso al pasado, justo como en “2073” de Bruzzone. Una vez más, la ambivalencia entre la protección y el abandono paternal propulsado por la caída libre. Recordemos que en la moto van sentados delante de la hija el padre y la madre que le hacen de escudo o arnés (“. . . agarrada de su cintura”). Pero Liza no hunde su rostro en la espalda de sus protectores, elige apuntar al filo del abismo del vehículo sin puertas para sentir la fuerza de un viento amenazante, desfigurador. Ese viento que suspende ataduras le permite hablar de “mi película” (Arias 41) de ciencia ficción, donde la hija toma las riendas de su memoria, cual directora de cine que decide sobre encuadres y planos.

Liza sigue escribiendo sus películas-memorias. En una escena donde vuelve a recurrir a la ropa de los años 1970 como vehículo de excavación de las capas de su memoria, sus compañeros la visten como conductora de televisión mientras ella cuenta que su madre tenía dos caras: la de chica linda del noticiero y la de militante montonera. La hija mutante encarna un *remake* de una escena de la vida de la madre, explorando cómo se sentiría comunicar noticias que habían pasado por la censura del gobierno militar. Liza, poniendo voz de locutora, comienza a leer una serie de titulares inconexos en un tono lineal y normalizador que equilibra la dispar magnitud y gravedad de

los eventos narrados. En esta serie descabellada, las expediciones espaciales figuran de la mano del establecimiento de la pena de muerte, la reapertura de los espectáculos familiares, las clausuras de diarios, una pelea de boxeo, el estallido de bombas, los secuestros de gerentes de empresas, etc.: “Un nuevo avance de la humanidad: la nave Viking 1 descendió en Marte y envió fotografías. El derecho de huelga queda temporariamente suspendido. Se clausuró un diario por una caricatura de un militar. Galíndez noqueó a Noriega en una pelea de película en el Luna Park. . . . Estallan bombas en el centro” (Arias 33). Estos titulares entremezclan la carrera espacial que enfrenta las potencias de los Estados Unidos y la Unión Soviética (carrera que en muchas ficciones populares se tradujo como encuentros del tercer tipo con marcianos extra-terrestres) con el terror dictatorial que acalla voces y cuerpos: “Las Fuerzas Armadas asumen el poder, se detuvo a la presidenta. Habrá pena de muerte por delitos de orden público” (Arias 33). El público que mira el noticiero ve en un *continuum* cómo todo ocurre bajo la misma pantalla, tal vez luego de un capítulo de *Los invasores*. Como decía Pinos sobre *Space Invaders*, en la misma pantalla se amontonaban las balas verdes de los marcianos junto con las de los represores. Este flujo escalofriante que pretende anestesiar las atrocidades perpetuadas durante el terrorismo de Estado fue uno de los aspectos que marcó el espíritu de la generación posdictadura.

Sin embargo, en la película de Liza algo interrumpe ese absurdo *continuum*: la caída libre de las ropas del pasado comienza a impactar progresivamente sobre el cuerpo de la hija mutante. La acotación aclara: “Mientras Liza dice las noticias, una lluvia de ropa cae sobre su cabeza hasta que la tapa totalmente” (Arias 33). Si en la escena que abre *Mi vida después* Liza no parecía perturbarse por los proyectiles de ropa y se corría decidida de la línea de fuego, en esta escena no sucede lo mismo. Teresa Basile habla de ciertas contradicciones que tensionan las memorias de la dictadura elaboradas por la generación posdictadura. Analizando las *infancias clandestinas*, define las memorias como “a la vez conflictiva[s] y productiva[s], ajena[s] y propia[s]” (Basile, *Infancias* III). Este vínculo ambivalente se elabora en la obra de Arias al cuestionarse la posibilidad de respuestas unívocas y definitivas sobre los modos de relación con las memorias, incluso dentro de un mismo sujeto de memoria —en este caso Liza. Librarse o sucumbir en la montaña de ropa serían dos puntos del espectro de alternativas en los que una misma hija, alternativamente, se vuelve replicante o mutante, aunque Prividera en su categorización no contemplaba el flujo de esta posibilidad.¹¹

Liza mira hacia arriba confundida, tratando de entender el origen de esos misiles blandos cuya frecuencia y cantidad, en un efecto *in crescendo*, van dificultando su *remake* de las noticias. Convencida de que el espectáculo debe continuar, y riendo tentada por la situación, completa de emitir su guion

censurado. Es uno de los momentos cargados de humor —componente central de la obra que se diluye en el texto escrito— donde la risa tiene una función catártica y permite leerse como respuesta mutante ante ese continuo peso *in crescendo* que ejerce la generación pasada en las memorias, peso del que no siempre es posible liberarse del mismo modo.

Caídas libres generacionales

Desde la primera escena de la caída de Liza, hasta que cae el telón, la ropa no abandona el decorado de la escena, cumpliendo una función central y señalando la omnipresencia del pasado. Como Liza en el “Prólogo”, cada hijo de *Mi vida después* tiene la oportunidad de recrear su propia “película” con la ayuda del grupo que le sirve de actores, escenógrafos, vestuaristas, acomodadores, etc. En “Fast forward / Autobiografías”, la anteúltima escena, el público viaja en la dirección opuesta a la moto de Liza: desde los fines de la dictadura (1982) hasta el tiempo presente (2014). Una vez más el medio que permite atravesar las capas temporales es la caída libre; ya no figurativamente como el viento que desfiguraba la cara de Liza, sino en saltos literales y continuos desde una plataforma hacia el abismo del escenario.

La acotación dicta: “Los actores salen al entepiso, gritan por un megáfono y se tiran en una montaña de ropa” (Arias 63). Dibujando una nueva y singular línea temporal —esta vez desde 1982 hasta 2014—, todos los personajes, uno a la vez, nombran un año, un evento histórico, una memoria personal de dicho tiempo y saltan desde una plataforma. Un ejemplo: “*Liza: 2008. Los grandes productores del campo cortan las rutas en oposición a los impuestos del gobierno. Muere mi papá*” (Arias 63). Se trata de caídas libres donde los saltadores tienen agencia en el momento del salto, en paralelo a los hermanos de “2073” que saltan para atravesar las capas temporales, y similar a los adolescentes migrantes que saltan desde el avión militar en *Futureland*.

En “Fast forward / Autobiografías” los hijos ya no enfrentan la potencia del viento en soledad, como Liza en su moto al comienzo. Los saltos, aunque individuales, son organizados en un movimiento colectivo, motivados por un espíritu compartido de enfrentar las herencias o cargas heredadas. Las caídas libres siguen siendo vinculantes y desvinculantes a la vez. Los arneses que amortiguan el golpe son las ropas de los años 1970, pero esas ropas no yacen estáticas en el suelo del escenario, sino que son constantemente manipuladas y revoleadas por los hijos entre gestos liberadores de rebeldía. En la escena del noticiero, Liza no lograba escapar de la montaña de ropa acumulada sobre su cuerpo; aquí es diferente. Los saltos al abismo son realizados más de una vez. Los hijos mutantes de *Mi vida después* escenifican en sus saltos y en sus películas tanto los callejones

sin salida como las líneas de escape del laberinto que replica su condición de descendencia y la omnipresencia de sus memorias de la dictadura.

Conclusiones

El grupo de obras producidas por la Generación Hijes analizadas en este trabajo se encuentra teñido por una mancha temática bajo la que se enuncian sus memorias —propias y ajenas; heredadas y reinventadas— de los oscuros tiempos dictatoriales. Antes que verificar el trauma y la reincidencia generacional en el mirar hacia el pasado, este trabajo aborda nuevas propuestas estéticas futurísticas —que dan cuenta de cierta sensibilidad generacional— que socavan las pantallas televisivas donde los gobiernos militares articulaban analogías atenuantes de la violencia sistemática, colocándose en el lugar de salvadores de la patria-Tierra amenazada por los “invasores de izquierda”. Por medio de obras mutantes, les hijes afianzan sensibilidades resilientes reescribiendo sus identidades dentro y fuera de los laberintos temporales de las memorias.

En las diversas escenificaciones de las caídas libres estudiadas sobrevuela un imaginario generacional de las memorias de los vuelos de la muerte: las caídas libres calculadas de *Futureland* y “2073”; los saltos al escenario de *Mi vida después*; el cuerpo dormido de Liza arrojado a una caída libre; también la caída libre que lo es de modo invertido (la abducción alienígena en el secuestro de la madre y el padre de Carri). En algunos casos la apelación resulta más directa que en otros, pero cada reformulación estética afirma que no hay fórmulas correctas/incorrectas de recordar, y que seguir mirando al pasado es también una demanda de no recurrencia de los crímenes de lesa humanidad y genocidio perpetrados.

La línea de los nacimientos que se dibuja en la segunda escena de la obra se reescribe en la última, esta vez para narrar “El día de mi muerte”. Los personajes van recibiendo el impacto de una pistolita de agua disparada por el hijo de uno de los actores, mientras viajan al futuro para narrar las circunstancias del final de sus vidas y el estado general del país, donde los “robots . . . andan en autos a toda velocidad” (Arias 64). Liza muere el quince de septiembre de 2042 “de sobredosis, en medio de un concierto de mi banda de rock: Los Perros Sonámbulos. La Argentina será un país moderno y tropical donde hace mucho calor y los trenes rápidos cruzan el cielo entre palmeras y cascadas de agua” (Arias 64). La velocidad de vehículos futurísticos, que atraviesan las capas temporales, es la moneda corriente de los futuros proyectados por les hijes de la escena. El giro de los códigos futurísticos, incorporados en la educación sentimental, escenifica una de las formas, siempre conflictivas, de abordar las memorias de la dictadura.

Notas

1. Agradezco al College of Arts & Sciences y al Humanities Institute de Fairfield University por apoyar la publicación de este volumen.
2. El theremín es un instrumento musical, también conocido como el instrumento marciano, que recibe el nombre de su creador, Leon Theremin, y es uno de los primeros instrumentos electrónicos cuya extrañeza es que suena sin tocarlo. La persona thereminista nunca entra en contacto directo con el instrumento, sino que mueve sus manos y cuerpo alrededor de un campo electromagnético como si estuviera invocando una dimensión desconocida. Su sonido suele vincularse con la presencia de lo ominoso y fue popularizado en producciones cinematográficas de ciencia ficción como *The Day the Earth Stood Still* (1951), cuya temática son los encuentros con seres extraterrestres. Una referencia contemporánea que recrea este mismo estilo musical electrónico puede encontrarse en la banda sonora inaugural de la serie *Stranger Things* (2016) que homenajea a artistas de los años ochenta y reproduce las reverberaciones del theremín a partir del uso de sintetizadores, al igual que *Futureland*.
3. En el intento de sistematizar científicamente el concepto de *desaparecido*, Gabriel Gatti traza una genealogía que va desde su surgimiento en el contexto de las desapariciones forzadas en la última dictadura argentina hasta su aplicación en las fronteras del mundo para referir a la vulnerabilidad de las identidades migrantes. Retomando a Rànciere en su descripción de “los sin parte”, Gatti puntualiza que el desaparecido social “es ausencia, invisibilidad, falta de representación, imposibilidad de palabra y de nombre; es identidad rota y exclusión” (29).
4. Ana Ros, describiendo la generación posdictadura en la que ella misma se ubica, puntualiza: “. . . the crimes perpetrated by the military, and the way society dealt with them . . . molded and constrained our ways of thinking and interacting” (3) (. . . los crímenes perpetuados por los militares, y el modo en que la sociedad lidia con ellos, modeló y condicionó nuestros modos de pensar e interactuar). Analizando las dictaduras del Cono Sur, Ros dimensiona cómo “The political situation affected all of them, regardless of their degree of understanding of current events, and regardless of their family’ relation to politics” (4) (La situación política los afectó a todos, sin importar el distinto grado de entendimiento de los eventos ni el posicionamiento político de sus familias). Elsa Drucaroff, para el caso argentino, estudia la narrativa novedosa de esta generación explicando que “esa novedad respecto a la literatura anterior está relacionada con un trauma que afecta a la sociedad argentina y proviene, como todo trauma, de un pasado negado y doloroso” (17). La generación posdictadura hereda y convive con las memorias del trauma generacional del terrorismo de Estado.
5. Pilar Calveiro introduce el concepto de *política desaparecedora* describiendo el accionar estatal dictatorial y su maquinaria asesina que desapareció primero personas, luego los crímenes y sus responsables (32).
6. Impugnando la fijeza de las versiones oficiales de la historia y el didactismo de los

monumentos memoriales, James Young propone el concepto de *contramonumento*. Retomo la explicación que da Cecilia Macón: “el objetivo del contramonumento no es consolar sino provocar; no está orientado a mantenerse fijado al pasado sino a expresar el cambio constante de su relación con el presente y el trauma de la presencia misma de ese abismo. Se trata, en definitiva, de desmitificar el monumento como una suerte de fetiche e incitar a la audiencia a colocarse fuera del control del hacedor” (46). Lo interesante es que esta explicación recurre a la noción del “abismo” para dimensionar la temporalidad del trauma. En el contexto de este trabajo, el trauma y el abismo están presentes, pero desde una postura agentiva como es la de la caída libre: un salto (arriesgado pero elegido) al vacío que desdibuja ataduras y condicionamientos habilitando nuevas asociaciones libres de la memoria.

7. Teresa Basile analiza varios de los relatos de Bruzzone agrupados en 76 y enfatiza las aperturas de sentidos que en ellos figuran: “La narrativa de Félix Bruzzone, inscrita en una segunda etapa en la producción misma de H.I.J.O.S., . . . formaría parte de la apertura de las poéticas del sentido hacia un más allá de los tabúes en torno a los modos de narrar el horror, apostando a la deriva de la letra . . .” (Basile, *La orfandad* 166–167).
8. Sobre el teatro documental y la naturaleza de los proyectos actuales de Lola Arias, basta leer la siguiente convocatoria para su obra *Lengua madre* (2021), que trata de derechos reproductivos y busca redefinir el concepto de *maternidad*. En la página web del Maxim-Gorki Theater (Berlín), así se presenta la búsqueda de actores con o sin experiencia previa en actuación: “For this documentary theater piece by director Lola Arias, which will premiere at the Maxim Gorki Theater in fall 2022, we are looking for people with and without acting experience who deal with the topic of motherhood from a wide variety of contexts and perspectives. We are looking for migrant mothers, trans, nonbinary, and gender-nonconforming gestational parents, persons who have resorted to artificial insemination, lesbian mothers, gay fathers, young mothers, women who have had abortions, mothers *and fathers* who have adopted, women who do not want to have children, and people who want to define the term motherhood differently” (Para esta pieza de teatro documental de la directora Lola Arias, que se estrenará en el teatro Maxim-Gorki en otoño del 2022, estamos buscando personas con o sin experiencia en actuación que se vinculen con la maternidad desde una amplia variedad de contextos y perspectivas. Buscamos madres migrantes, trans, personas no binarias, personas gestantes de género fluido, personas que hayan recurrido a la inseminación artificial, madres lesbianas, padres homosexuales, madres jóvenes, mujeres que hayan tenido abortos, madres *y padres* que hayan adoptado, mujeres que no quieran tener hijos, y gente que quiera definir el término maternidad de modo diferente).
9. Para un debate pormenorizado y de múltiples enfoques de la metáfora benjamínea, ver volumen *Layers of Memory and the Discourse of Human Rights: Artistic and Testimonial Practices in Latin America and Iberia*, ed. Ana Forcinito.
10. Con respecto al juego de la segunda generación que elabora sus memorias de niñez y juventud, Benjamin, en su tesis siete de filosofía de la historia, concibe un modelo de

- historiador que aborde la historia como “un niño que juega con jirones del tiempo” (Benjamin en Didi-Huberman 164). En la labor historiadora se debería abordar el pasado histórico comportándose como los niños: jugando y construyendo conexiones que no son temporalmente causales, sino anacrónicamente transgresoras. Siguiendo a Benjamin, el mirar infantil corporeiza la mirada atenta al detalle: el historiador-niño rescata lo que para otros es desperdicio y le otorga un nuevo significado transgresor.
11. Para una revisión de la conceptualización ternaria que propone Prividera para abordar su propia generación de hijos de desaparecidos, consultar Teresa Basile en *Infancias: La narrativa argentina de HIJOS*, donde figura una minuciosa crítica en cuanto al uso del término *replicante* en referencia a la narrativa vinculada con la organización H.I.J.O.S.

Obras citadas

- Aguilar, Gonzalo. *Other Worlds: New Argentinean Film*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Arias, Lola. *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016.
- Basile, Teresa. *Infancias: La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Edivim, 2019. E-book.
- _____. “La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone”. *CELEHIS* 25.32 (2016): 141–169.
- Benjamin, Walter. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.
- _____. *Selected Writings. Volume 2, 1927–1934*. Eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland y Gary Smith. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Blejmar, Jordana. *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Cham: Springer International Publishing, 2018.
- Bradbury, Ray. *Crónicas marcianas*. Buenos Aires: Minotauro, 2006.
- Bruzzone, Félix. *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori, 2008.
- _____. “2073”. 76. Buenos Aires: Tamarisco, 2007.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998.
- Carri, Albertina (dir.). *Los rubios*. Argentina, Estados Unidos: producción Albertina Carri y Barry Ellsworth, 2003.
- Costamagna, Alejandra. *Padres sin hijos. Antología curada por Alejandra Costamagna*. Antología Travesía número 6, 2014. E-book.
- Cruz, Alejandro. “Lola Arias: ‘Extraño el respirar al lado del otro’”. *La Nación*, 15 de mayo de 2020. Web. 20 de mayo de 2022.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Fernández, Nona. *Space Invaders*. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2015.
- Forcinito, Ana. "Introduction. Layers of Memory and the Discourse of Human Rights: Artistic and Testimonial Practices in Latin America and Iberia". Ed. Ana Forcinito. *Hispanic Issues On Line* 14 (primavera 2014): 1–17. Web. 20 de mayo 2022.
- Gatti, Gabriel. *Desapariciones: usos locales, circulaciones globales*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2017.
- Macón, Cecilia. "Los rubios o del trauma como presencia". *Punto de Vista Revista de cultura*. Año 27, N° 80, 2004.
- Miller, Gerald Alva. *Exploring the Limits of the Human through Science Fiction*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2012.
- Pauls, Alan. *Historia del llanto*. Buenos Aires: Editorial La Página, 2010.
- Piñeyro, Marcelo (dir.). *Kamchatka*. Argentina, España: coproducción Patagonik Film Group y Alquimia Cinema, 2002.
- Prividera, Nicolás. *Restos de restos*. City Bell: Libros de la Talita Dorada, 2012.
- Ros, Ana. *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Williams, Raymond. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

Añón Suárez, Carolina. "En caída libre: Lola Arias y otras performances futurísticas de la generación posdictadura." *Generación Hijos: memoria, posdictadura y posconflicto en América Latina*. Eds. Carolina Añón Suárez y Ana Forcinito. *Hispanic Issues On Line* 30 (2023): 219–239.
