

Pluralidades en la transmisión inter/intrageracional a través de la memoria fotográfica en la trilogía biodramática de Lola Arias

Surendra Singh Negi

The English and Foreign Languages University, India

Abstract In her biodramatic trilogy *My Life after and Other Texts* (2016) the Argentine playwright and director Lola Arias explores several resources that the generation of children has at its disposal. In this *remake* the life stories shared on stage belong to the generation of parents but they are reconstructed afresh in the present by the generation of children using their own creativity, imagination and interpretation. This article aims to study the intergenerational and intragenerational transmission of memory and the contribution of photographic memories in the *remake* of the family history of the *performers* to fill the gaps in the history of Latin America.

Keywords Biodrama. Performer. General transmission. Photographic memory. Re-make.

Índice 1 Introducción. – 2 *Remake*. – 3 Transmisión intergeneracional vertical e intrageneracional horizontal. – 4 Memorias fotográficas. – 5 Conclusiones.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2020-01-27
Accepted 2020-03-27
Published 2020-12-21

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Singh Negi, S. (2020). "Pluralidades en la transmisión inter/intrageracional a través de la memoria fotográfica en la trilogía biodramática de Lola Arias". *Rassegna iberistica*, 43(114), 341-360.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/007

1 Introducción

Lola Arias, la dramaturga-directora argentina, es autora de una trilogía *biodramática* consistente en *Mi vida después* (2009), *El año en que nací* (2011) y *Melancolía y manifestaciones* (2012). En ella, explora ciertos recursos, lo que cuentan los hijos, y así reconstruye la historia de los padres de los *performers*¹ que participan en este biodrama² o proyecto teatral posdramático. Ella lo considera un *remake* ya que las historias contadas en el escenario pertenecen a los padres pero los hijos las re-hacen o reconstruyen con su propia imaginación e interpretación. ¿Cómo sucede el proceso de la transmisión inter e intrageneracional en esta trilogía biodramática? ¿Qué papel desempeñan las fotografías como documentos en este proceso socio-cultural? ¿Cómo sucede la mediación/negociación entre las memorias de los *performers* y los documentos? ¿En qué manera las memorias fotográficas contribuyen a crear un *remake* de la historia familiar de los *performers* de la trilogía biodramática de Lola Arias que a su vez nos lleva a interpretar los vacíos en la historia del Cono Sur de América Latina? Este artículo escrito desde una perspectiva de Asia de Sur o Sur Global tiene como objetivo tratar de estas cuestiones arduas dentro del marco teórico de estudios de memoria.

Dentro de este marco teórico, se propone investigar cómo la generación de hijos (Sarlo 2006) o la generación de posmemoria (Hirsch 2012) se acerca a las fotos en tal *remake* y los debates que surgen mediante la yuxtaposición de los planteamientos teóricos de Beatriz Sarlo y Marianne Hirsch. En segundo lugar, se trata de estudiar qué rol adquieren estas distintas memorias/posmemorias de los *performers* en la lucha por el pasado que sirve a nivel personal y colectivo a la vez y cómo interactúan entre ellas (Jelin 2002, 2018), y cómo los *performers* participan en el proceso de la reconstrucción de la historia familiar y de la historia basándose en las memorias fotográficas (Sontag 2003, 2008). Al final, trataremos de ver cómo las memorias fotográficas son trabajadas para crear un *remake* de la historia familiar de los *performers* de la trilogía, que a su vez nos lleva a estudiar el proceso de la transmisión generacional en la sociedad posdictatorial del Cono Sur. Este artículo fundamentalmente procura hacer

1 *Performer* es la palabra clave que se refiere a los individuos que participan en el proyecto biodramático de Lola Arias. La dramaturga-directora se basa en el concepto derivado del teatro posdramático en que el *performer* presenta una performance y no una obra teatral textual en el escenario. Para más, véase *Postdramatic Theatre* de Hans-Thies Lehmann (2006).

2 Biodrama es otra palabra clave que se refiere al teatro biográfico que lleva el carácter autoficcional. El término fue concebido por la dramaturga-directora argentina Viviana Tellas cuando en 2002 empezó a trabajar sobre este proyecto con personas reales de Argentina y produjo seis obras teatrales.

un estudio de la trilogía de Lola Arias mediante el análisis del texto y vídeo de la performance de las tres obras, aunque también se presentan brevemente algunos aportes dentro del marco teórico de los estudios de performance (Schechner 2013) y del teatro posdramático (Lehmann 2006) sobre el uso de los medios audio-visuales, proyector, *playback*, luces, música, etc.

En los últimos diez años el teatro posdramático de Lola Arias ha sido estudiado desde distintos puntos de vista. En este corpus de estudios críticos, destacan los trabajos de Pamela Brownell (2009), Jordana Blejmar (2010), Teresa Basile (2015) y Paola Hernández (2011). El planteamiento sobre la noción de la memoria de los hijos en el biodrama de Arias frente a la noción de la posmemoria homogénea de Hirsch nos sirve sumamente en nuestra investigación. Los integrantes de la generación de hijos se basan en las fotos para descifrar el sentido del pasado reciente y relacionarlo con el presente para asegurar que no se repita el error en el futuro. Hirsch (2012) plantea que la posmemoria establece y define su relación como niña con las historias de riesgo, miedo y sobrevivencia contadas in/directamente por sus padres durante y después de la segunda guerra mundial en Rumania. Había ciertos síntomas y cualidades que compartía con los hijos de otros sobrevivientes en su ámbito que les convertía en una posgeneración. En cambio, los *performers* en el biodrama de Arias son hijos de militantes desaparecidos, hijos de intelectuales exiliados, hijos de gente desinteresada en la política, hijos de policías, hijos de curas, hijos de militares, etc. Como pertenecen a distintos fondos socio-políticos, no comparten una identidad común o parecida por el legado distinto que han heredado de sus padres por los momentos históricos que éstos vivieron en los años setenta y ochenta del siglo XX. De ahí que la generación de los hijos no cuente con identidad uniforme y común y por eso ellos no sienten mucha solidaridad entre sí. Esto sucede debido al carácter plural de su origen familiar, posición ideológico-política, fondo socio-económico, etc. Además, Hirsch también demuestra claramente que está interesada exclusivamente en la transmisión del trauma de la generación de sobrevivientes a la generación de hijos. Los *performers*, ciertamente, no pretenden representar solamente el trauma de los padres. Y por lo tanto, el planteamiento de Hirsch sobre la posmemoria afiliada, basada en la identificación intrageneracional y horizontal entre los hijos y su generación, no parece tener validez alguna a la hora de examinar las memorias plurales de estos *performers* a menos que uno tenga en cuenta el elemento de diversidad. Sin embargo, los hijos que pertenecen al mismo grupo social (militares, policías, militantes, etc.) pueden compartir esa identidad con los demás que pertenezcan al mismo grupo social formando de tal forma una noción de posmemoria afiliada porque comparten ciertos síntomas y cualidades comunes (Hirsch 2012). Los hijos de los militantes de la izquierda suelen disfrutar de esta pos-

memoria afiliada. No obstante, este concepto no puede aplicarse homogéneamente a todos ya que varios jóvenes cuyos padres habían servido como policías o militares en el régimen autoritario durante los años setenta y ochenta del siglo pasado hoy pueden sentirse más solidarios con la generación de víctimas y sobrevivientes a pesar del vínculo estrecho de sus padres con los regímenes dictatoriales. Vanina Falco en *Mi vida después* es un caso ejemplar porque, al descubrir que Luis Antonio Falco, su padre biológico, había robado a un bebé, Juan Cabandié, de la notoria Escuela Superior Mecánica de la Armada (o ESMA, un centro clandestino en Buenos Aires durante la dictadura), quien había vivido como su hermano menor durante casi veinte años, ella presentó su testimonio en el tribunal contra su propio padre que fue crucial para asegurar que él fuera juzgado debidamente y que recibiera una sentencia apropiada. En el caso de Vanina Falco y Juan Cabandié las fotos señalan la ausencia de algo que no se pudo comprender por mucho tiempo.

La transmisión intergeneracional vertical puede suceder de distintas formas. Por ejemplo, la identidad de Vanina en *Mi vida después* y de Viviana en *El año en que nací* está basada en una mentira acerca de la verdadera identidad de uno de los miembros de la familia. En la primera obra se trata de la identidad de Juan Cabandié, el chico que vivió como hermano menor de Vanina por veinte años hasta que se descubrió la verdad; en la segunda se trata de la identidad de Juan Arturo Hernández Ponce, el padre biológico del padre de Viviana. En ambos casos, la memoria de los *performers* queda afectada durante varios años de su niñez y adolescencia hasta que se descubre la verdad cuando ya son adultos. El caso de *performers* como Leopoldo en *El año en que nací* es diferente porque en su familia la transmisión intergeneracional vertical no tuvo lugar a causa de la participación del padre en el régimen dictatorial de Pinochet. Por lo tanto, la memoria de Leopoldo es incompleta y padece de varios huecos que nunca va a poder rellenar.

En el caso de Lola Arias hay una transmisión intergeneracional interrumpida o distorsionada porque su madre sufre depresión crónica desde el momento que nace Lola. Eso dificulta la transmisión intergeneracional de la madre a la hija. Curiosamente, Lola Arias no habla de sus dos hermanas ni de su padre en *Melancolía* y *manifestaciones*. De hecho, en la obra ni siquiera aparecen los miembros de su familia y el *remake* se desarrolla a base de los personajes secundarios que tienen relación con la vida de su madre.

Los momentos históricos antes señalados pueden ser referencias tanto a los acontecimientos como a los aspectos o elementos socio-culturales y políticos desde la perspectiva del perpetrador, la víctima, el sobreviviente y el testigo de la violencia contra lesa humanidad. Los *performers* que han sido hijos de militantes de izquierda han sido influenciados directa o indirectamente por las experiencias

de sus padres como militantes contra los regímenes autoritarios. Su infancia ha sido muy diferente en comparación con los demás niños por el ambiente en que vivían que a menudo estaba lleno de recuerdos vinculados con eventos, anécdotas, aspectos socio-políticos de la dictadura. El mejor ejemplo de esta generación de hijos es la propia Lola Arias cuya niñez y adolescencia fueron claramente marcadas por la depresión de su madre a partir del 1976, año que coincide con el golpe de estado y su nacimiento en Buenos Aires. En el caso de los *performers* de este tipo, Hirsch (2012) plantea la idea de posmemoria familiar – una memoria basada en la transmisión intergeneracional y vertical que se transmite de la generación de los padres/abuelos/tíos a la generación de hijos. En el caso del biodrama de Arias, ambos conceptos – posmemoria familiar y afiliada – pueden aplicarse hasta cierto punto; el problema surge cuando uno desea aplicarlos de manera homogénea. Al incorporar el elemento de heterogeneidad en estos conceptos uno ve que ambos tienen cierto valor teórico. Más tarde, volveremos a este debate con ejemplos para elaborar el tema.

2 *Remake*

Hirsch plantea que la posmemoria describe la relación entre la generación que vivió el trauma y la que indirectamente recibió efectos de ese trauma a través de cuentos, imágenes y comportamientos en las familias mediante el proceso de la transmisión intergeneracional vertical (Hirsch 2012, 5). El argumento de Hirsch es que la conexión de la posmemoria con el pasado se basa más en el ejercicio de inversión, proyección y creación imaginativas más que el intento de recordar lo que había pasado. Es una noción que podría tener algunas similitudes con la noción del *remake* que Arias parece haber conceptualizado a base de la reconstrucción de la vida de los padres de los *performers* en esta trilogía. El problema con la formulación de Hirsch será discutido más tarde pero primero cabe subrayar que para Arias el *remake* es una «forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada» (Brownell 2009, 1). Para nosotros, el *remake* es una combinación de lo que los *performers* recuerdan (y también lo que no recuerdan o no pueden recordar) y lo que los recursos memorialísticos pueden servir como prueba de lo que había pasado. En este ejercicio de la negociación entre los recuerdos y las evidencias los *performers* van llegando a ciertas conclusiones preliminares para, de alguna forma, reconstruir la historia del Cono Sur bajo el régimen dictatorial durante los años setenta y ochenta del siglo pasado. Desde esta premisa se puede decir que cuando los *performers* reconstruyen la vida de sus padres a través de fotos, grabaciones audio-visuales, cartas, cintas, ropa usada, relatos, diarios, recuerdos borrados, etc., este ejercicio no

produce realmente la vida que habían vivido los padres sino que sería una representación posdramática sujeta a la interpretación de los espectadores y basada en los recursos memorialísticos disponibles. Los hijos tienen que rellenar los huecos que se encuentran en dicha historia privada de los padres, lo que a su vez lleva a los *performers* a comprender lo que no se puede aceptar para el futuro del Cono Sur. De ahí que este biodrama pueda considerarse como un viaje en el presente que oscila entre el pasado y el futuro.

El planteamiento de Hirsch, según el cual «la conexión de la generación de posmemoria con el pasado no está basada en la memoria sino en la inversión, proyección y creación imaginativas» (2012, 5), resulta ser un concepto muy diferente del *remake* de Arias. Como ya he mencionado, el concepto de Arias está incrustado en la combinación de lo que recuerdan algunos de los integrantes de la primera generación, lo que recuerdan pero no quieren expresar o compartir los otros integrantes de la primera generación por una variedad de razones (miedo, ansiedad, trauma, depresión, participación in/directa en los crímenes, etc.), lo que recuerdan los integrantes de la generación de hijos y lo que los recursos memorialísticos pueden servir como prueba de lo que había pasado o lo que hubiera podido pasar. Esto ocurre porque muchas veces no se pueden corroborar los episodios personales y los históricos por falta de testigos y pruebas. En este proceso socio-cultural de negociación entre los recuerdos íntimos y familiares de los *performers*, los testimonios de los sobrevivientes y testigos y las pruebas documentales, uno va llegando a ciertas conclusiones preliminares. Estas sirven para reconstruir la vida de los padres y a su vez la historia del Cono Sur de los años de la dictadura, porque allí sucede una amalgamación de la historia con las experiencias familiares. El largo proceso socio-cultural de negociación es lo que Hirsch parece denominar como la inversión. La parte performática del *remake* representa el conjunto de proyección y creación imaginativas en que está presentado el resultado final. Esto, a su vez, puede resultar de carácter fluido por los descubrimientos basados, con el paso del tiempo,³ en la relación que se desarrolla

3 En el caso de *Mi vida después*, la obra fue presentada en varios países de 2009 a 2014 y a lo largo de esos cinco años la historia de los seis *performers* atravesó varias transformaciones. Por ejemplo, el padre de Vanina Falco fue sentenciado a la cárcel por un período de 18 años. En el juzgado, el testimonio de Vanina contra su padre no se aceptaba al principio porque según la ley los hijos no podían atestiguar contra los padres a no ser que fueran querellantes. Al final, el abogado de Vanina argumentó que ella estaba presentando su testimonio en el ámbito público por la participación en *Mi vida después*. Al final, se le permitió presentar su testimonio en el tribunal. Esto comprueba que a lo largo de esos años la participación de Vanina también habría sido una experiencia en evolución según evolucionaba el caso en el tribunal. Otro ejemplo es de Moreno, el hijo de Mariano Speratti, que tenía tres años en el estreno de la performance. En los siguientes cinco años, Moreno también fue creciendo y de la primera perfor-

entre los *performers* y Lola Arias como dramaturga-directora. Por ejemplo, a la hora de presentar el *remake* de su madre quien era presentadora de noticias en el programa *Telenoche*, Carla confiesa que no sabe «qué noticias le habrá tocado decir, pero cuando me quiero imaginar busco los diarios de la época y leo los titulares» (Arias 2016, 33). Entonces empieza a leer noticias y titulares verídicos de los diarios de inicios de la dictadura en Chile.

3 Transmisión intergeneracional vertical e intrageracional horizontal

Hay otros recursos que merecen atención como las fotos que resultan ser materiales cruciales en el proceso socio-cultural de la transmisión generacional de la memoria. La transmisión intergeneracional de manera vertical sucede generalmente en el ámbito familiar; e intrageracional de manera horizontal sucede en el ámbito socio-cultural y político entre los integrantes de la generación de los hijos. De hecho, los *performers* en el biodrama de Arias serían incapaces de hacer un *remake* de la vida de sus padres sin servirse de estos recursos. En este proceso se reconstruyen las historias individuales de los padres a base de varios factores: primero, los *performers* expanden las memorias personales y familiares; segundo, interpretan las fotos de sus familias; tercero, los *performers* disputan el pasado reciente y las acciones de sus padres según su interpretación subjetiva desde una posición específica en el presente. La subjetividad interpretativa de los *performers* produce una obra extremadamente polifónica porque no construye meramente la historia familiar sino que la reconstruye con los nuevos descubrimientos interpretándola a través de la mediación entre los integrantes de ambas generaciones y recursos memorialísticos como fotos. Las tres performances de la trilogía presentan tres escenarios distintos: los *performers* de *Mi vida después* parecen ponerse de acuerdo con varios temas que debaten mientras que los de *El año en que nací* disputan y contestan los temas como las acciones de sus padres, la posición ideológica, política y económica de los padres, etc. *Melancolía y manifestaciones* es un caso absolutamente distinto porque en ello Lola Arias es la única *performer* y los demás son actores profesionales que le ayudan a construir el *remake* de su madre, por lo tanto no hay posibilidad de mediación, diálogo o disputa con otros *performers*.

mance a los tres años a la última cuando tenía ocho años también habría evolucionado la dinámica entre Moreno y Mariano y la participación del hijo en la performance. *El año en que nací* no ofrece muchos casos de *remake*, pero *Melancolía y manifestaciones* sí. Carla Crespo y Pablo Lugones se enamoraron gracias a su participación en este proyecto y tuvieron un hijo.

La transmisión intergeneracional es considerada vertical porque el flujo de información o recuerdos es de la primera generación de abuelos, padres, tíos a la generación de hijos y nietos. Sin embargo, se debe destacar que esta transmisión no carece de problemas. No es que los hijos siempre acepten lo que la primera generación les haya contado. Vanina Falco es el mejor ejemplo de ello porque, al dudar sus propias memorias y lo que sus padres le habían contado a cerca de su relación con su hermano, ella descubrió que en realidad su padre se había apropiado de un niño de la notoria ESMA durante los primeros años de la dictadura. De ahí que la transmisión intergeneracional pueda ser vertical en el sentido de que las memorias se transmiten de la primera generación a la segunda, pero eso no significa necesariamente la aceptación o absorción de ellas sin cuestionarlas o ponerlas en duda por parte de los hijos. Por otra parte, el ejemplo de Carla en *Mi vida después*, quien escuchó «tantas versiones sobre la muerte de mi papá que es como si hubiera muerto varias veces o no hubiera muerto nunca» (Arias 2016, 43), también demuestra por qué muchas veces la transmisión intergeneracional vertical no puede ser creída a ciegas. Los integrantes de la primera generación a veces no pueden contar la verdad; para los integrantes de la generación de hijos como Carla, sin embargo, es imprescindible conocer la verdad. Por lo tanto, en tales contextos mucho depende de la investigación personal que uno lleva a cabo para llegar a una verdad creíble.

Ahora bien, vamos a ver en qué manera las memorias fotográficas son exploradas en la trilogía de Arias para hacer un *remake* de la historia familiar de los *performers* y en este proceso cómo sucede la transmisión generacional. La dramaturga-directora ha explotado varios recursos de memoria como grabaciones audio-visuales, diarios, ropa, libros, zapatos, etc. para reconstruir la vida de los padres de los *performers*; no obstante, aquí intento enfocarme principalmente en las fotos.

4 Memorias fotográficas

Los *performers* reconstruyen múltiples historias en el biodrama explorando las fotos – recursos fundamentales que pertenecen originalmente a la primera generación (perpetradores, víctimas, sobrevivientes, testigos). Estos materiales están recuperados y minuciosamente trabajados por la generación de hijos (perpetradores, víctimas, sobrevivientes, testigos) para descifrar la historia familiar a nivel personal y la historia nacional dictatorial del Cono Sur a nivel colectivo. Su objetivo sería completar el lienzo recordando lo olvidado por ser niño o adolescente. La generación de hijos en este biodrama interpreta escrupulosamente los fragmentos memorialísticos que a menudo resultan incomprensibles por falta del contexto histórico o familiar

que no siempre pueden ser corroborados científica o históricamente. Mediante este ejercicio complejo los *performers* recrean las historias de sus padres. Comentando la evolución del significado de la fotografía, Susan Sontag (2003, 32) argumenta que los motivos del fotógrafo no determinan el significado de la foto ya que ésta tendrá su propio recorrido, según los caprichos y lealtad de diversas comunidades que puedan usarla. De acuerdo con este planteamiento, las fotos tomadas por un sujeto pueden hacer un recorrido largo y durante este período pueden ir evolucionando las interpretaciones de las mismas según la posición y perspectiva de los nuevos sujetos en sus propios contextos socio-políticos. Mi punto de partida es que los *performers* de Arias exploran este archivo de fotos para comprender el pasado reciente en su contexto histórico y, una vez superado ese obstáculo, podrán descifrar el contexto actual rellenando los huecos de la memoria familiar y la historia. Además, como Hirsch (2012) ha explicado acerca de las fotografías, la generación de posmemoria depende fundamentalmente de las fotos como medio de la transmisión transgeneracional de experiencias traumáticas. Es uno de los recursos más potentes para comprobar el importante papel de la familia en la transmisión de recuerdos y aún es más céntrico su rol en subrayar la función del género femenino como el idioma de la resistencia contra el olvido. De modo que hay ocasiones cuando se nota que el *performer* se ve obligado a interpretar la foto por su propia cuenta ya que los padres y otros familiares no pudieron explicarle el contexto histórico de esa foto.

Algunas veces, una foto de una fiesta de cumpleaños de un niño sirve para comprender el carácter de sus padres, tarea que no pudieron realizar de niños. Por ejemplo, comentando la foto de su cumpleaños (Arias 2016, 24) en la que salen su padre, tío y abuelo, Vanina Falco cuenta en *Mi vida después*: «Mi tío, mi abuelo y mi padre. Todos policías. Tienen cara de policías, bigotes de policías, actitud de policías. Mi padre nunca usaba uniforme porque era policía de inteligencia y andaba encubierto» (Arias 2016, 24). La *performer* evidentemente toma una posición crítica respecto a las fuerzas armadas y policíacas, juzga de forma negativa la actitud y el papel desempeñado durante la dictadura. Es particularmente sensible a esta profesión porque en su familia casi todos los hombres habían sido policías y agentes de inteligencia torturando y matando a los activistas sociales que luchaban contra el régimen dictatorial. La dramaturga-directora lleva a cabo la presentación de las fotografías y las conecta con el contexto narrativo de la pieza al hacer uso de la tecnología. Se trata de la técnica posdramática según la cual el espectador ve las imágenes de los tres hombres en la pantalla grande y enfrente en el escenario están presentes Vanina y los demás *performers* en distintos espacios. Y el espectador puede ver a Vanina y escucharla, pero la manipulación de las fotos proyectadas en la pantalla le llama

más atención porque otros *performers* fácilmente visibles en el escenario ejecutan esa tarea manejando la máquina de la proyección. De este modo, para el espectador hay una situación de meta-teatro, porque la narración, la proyección de las imágenes y la manipulación de las mismas sucede simultáneamente.

El valor de la verdad es un factor importante ad en la memoria de la primera generación. Por ejemplo, en algunos casos, los padres simplemente ocultaron, distorsionaron o manipularon la verdad de sus hijos. Esto causa la transmisión de una versión incompleta, ambigua o falsificada de la historia familiar en la mente de los *performers*. Por lo tanto, la transmisión intergeneracional vertical no puede ser siempre aceptada por la segunda generación, en particular, si los hijos encuentran huecos de algún tipo en las historias contadas por la primera generación. El caso de Vanina Falco en *Mi vida después* es un buen ejemplo. Describiendo otra foto de su niñez (Arias 2016, 25), ella explica cómo su padre se había apropiado de un niño cuyos padres biológicos habían ‘desaparecido’ por su posición política durante la dictadura y destaca: «Yo, a los tres años mirando cómo mi madre baña a mi hermano. En la foto se puede ver que yo estoy feliz pero confundida. No entiendo bien de dónde vino mi hermano porque no recuerdo haber visto a mi mamá embarazada» (2016, 25). Susan Sontag (2003, 20) explica que la foto es como un refrán o un proverbio o una cita y que cada uno de nosotros tenemos guardadas varias fotos en la mente que podemos visualizar y revivir de manera instantánea. El caso de Vanina, en realidad, es la prueba porque al ver la foto donde su madre aparece con los dos hijos, el recuerdo que emerge en su mente es que no había visto a su madre embarazada y a pesar de eso tuvo un hijo. Este recuerdo es de cuando ella tenía tres años y eso hace este ejemplo aún más impresionante porque ahora, como adulto, después de tantos años, ella tiene este recuerdo muy fresco en la mente. Esta foto también les hace dudar a Vanina y a su ‘hermano’ si verdaderamente eran hermanos biológicos, duda que después de un largo proceso de pensar, reflexionar e investigar, les lleva a cuestionar legalmente el estatus del hermano y al final descubrir que el padre de Vanina, como agente de inteligencia, se había apropiado de un niño de la ESMA porque su esposa ya no podía tener más hijos y él quería un varón en la familia.

Sontag presenta otro argumento interesante: la foto goza de la unión de dos características contradictorias ya que es objetiva de forma innata pero paralelamente lleva un punto de vista. O sea, no se puede cuestionar nunca la objetividad de la foto, sin embargo, está demostrado que, a la hora de sacar la foto, el fotógrafo tiene un punto de vista, una perspectiva, un ángulo, una posición y, según estos factores, destaca ciertos elementos del sujeto en la foto. Como resultado, la foto resulta ser un recuerdo objetivo del pasado que se da a la interpretación de nuevos actores sociales en el presente. De mo-

do que la foto tomada en algún momento de modo casual en el presente sea interpretada interpretada por un nuevo sujeto con motivos distintos. La foto donde sale Vanina sentada con su padre en el trampolín de una piscina es un buen ejemplo donde ella se pregunta «Siempre que miro esta foto me pregunto por qué él se pone del lado más seguro y me deja a mí en el borde. Parece que yo estuviera a punto de caer» (Arias 2016, 25). Mostrando la cuarta foto de 1980 (Arias 2016, 25), en la que salen ella y su 'hermano', cuenta que en 1999 ellos descubrieron que en realidad no eran hermanos de sangre. Las cuatro fotos citadas aquí demuestran que las fotos tomadas en el pasado remoto pueden someterse a nuevas interpretaciones por los nuevos sujetos para descifrar el significado del pasado y estas interpretaciones, a veces, pueden ser absolutamente opuestas al motivo del fotógrafo en el momento histórico de tomar la foto. Además, la interpretación realizada en el presente por un nuevo sujeto puede transformar completamente el significado del pasado y del presente mediante la foto. En el caso de la familia de Vanina, es precisamente la falta de fotos lo que provocó dudas en la mente de su hermano porque llevaba tiempo sospechando sobre el vínculo biológico con su 'padre' Luis Antonio Falco: existían fotos de su hermana recién nacida, del embarazo, etc. mientras que de él no las había. Liza, otra *performer* en *Mi vida después*, demuestra a través de una foto (Arias 2016, 32) que no está de acuerdo con sus propios padres cuando éstos manifiestan una alegría enorme tras la victoria de Argentina en la Copa Mundial del Fútbol. La foto fue tomada en 1978 cuando sus padres se encontraban exiliados en la Ciudad de México. Ella señala en la foto: «1978. Tres años antes. Mis padres y mi hermana mayor en México festejan que Argentina salió campeón del Mundial de Fútbol. Yo no sé por qué celebraban si sabían que los militares usaron el Mundial para ocultar sus crímenes» (2016, 32). Por lo tanto, la transmisión intergeneracional vertical puede despertar sospechas o cuestionada por los hijos cuando no se les contesta o cuando no se sienten satisfechos con la respuesta. En otra foto sacada por su madre, sale el padre de Liza en el aeropuerto en el momento de su exilio de Argentina hacia Cuba (Arias 2016, 32). Su padre tiene una cara de confusión, melancolía y tristeza que siente hacia su familia y su tierra natal que va a extrañar en el futuro. Esta foto es un buen ejemplo donde la objetividad y el punto de vista de la fotógrafa coinciden con la interpretación de un nuevo sujeto que en este caso es la hija del objeto de la foto. Es muy probable que los tres tuvieran la misma perspectiva sobre esta foto a la hora de examinarla en el presente si sus padres estuvieran vivos. El caso de la foto del matrimonio de los padres de Liza (Arias 2016, 33) es bien particular porque en 1974 deciden casarse, justo una semana antes de salir para Cuba como exiliados políticos. En la ceremonia se reunieron muchos compañeros montoneros de sus padres pero no quisieron salir en la foto

por razones de seguridad puesto que eso podría haber comprometido el anonimato de su identidad. Éste es el único ejemplo donde la foto es interpretada por los actores de la primera generación como posible prueba que pudiera haberse usado en su contra y por lo tanto solo se ve un compañero de los padres de Liza. La foto evidencia la vida política clandestina justo antes de que se diera el golpe de estado en Argentina. Las fotos que llevan este carácter histórico o vida pública parecen contestar a la pregunta que Andreas Huyssen plantea: «What is the memory archive? How can it deliver what history alone no longer seems to be able to offer?» (Huyssen 2003, 6). Hay muchas otras fotos en las obras de Arias que tienen el mismo carácter. La última foto proyectada por Liza es la de su madre en la que el espectador descubre una nueva dimensión de la doble vida de ella, porque su profesión oficial era de presentadora de *Telenoche*, un programa de noticias, mientras que por convicción ideológica militaba en la organización clandestina de los montoneros. La portada de *Mi vida después y otros textos* (2016) lleva la foto de una escena del *remake* de la madre de Liza en *Telenoche* en la que se superpone la imagen de la madre en la cara de Liza cuando ésta está leyendo las noticias.

El caso del padre de Mariano en *Mi vida después* es algo parecido al de la madre de Liza porque él también vivía dos vidas: de día trabajaba en la revista *Parabrisas* escribiendo sobre autos y en su vida clandestina militaba en la Juventud Peronista junto con su esposa. Las dos vidas descritas por Mariano se constatan en las fotos (Arias 2016, 27): en la primera foto el padre se viste de manera formal y tiene puestos unos anteojos enormes. En la siguiente foto sale «rejuvenecido por la militancia y se deja crecer el pelo, cambia los anteojos por lentes oscuros, se deja la barba, no usa más corbata, se viste menos formal». Ambos casos (los padres de Liza y Mariano) son prueba de miles de jóvenes argentinos que vivían una doble vida para mejorar el mundo en el que vivían. En mi opinión la memoria fotográfica no solo lleva un rol esencial en la transmisión generacional sino que también nos facilita rellenar los huecos en la historia reciente del Cono Sur que por razones obvias no ha tenido mención o elaboración de ciertos episodios y acontecimientos históricos.

Soledad, la *performer* de *El año en que nació*, presenta un caso curioso de identidad falsa compartiendo dos fotos de documentos de identidad de su madre antes y después de que la detuvieron (Arias 2016, 82). Estos documentos muestran que en aquella época había revolucionarios que, manipulando los documentos, entraron en la clandestinidad. Este tipo de fotos desempeña un papel crucial en el archivo de memoria. Después, esta *performer* expresa mediante otra foto (Arias 2016, 82) su incapacidad de entender la decisión de sus padres de tener un hijo mientras atravesaban muchas dificultades en los años setenta, puesto que los padres eran dirigentes del Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) en Chile. En la foto se pue-

de ver la madre con un embarazo avanzado y va acompañada por su esposo mientras se bajan de un avión en la Ciudad de México. Antes de entrar en México pasaron unos siete meses viviendo clandestinamente en distintos lugares en Santiago y al final lograron refugiarse en la Embajada de México por unos días. Esto ejemplifica cómo una foto casualmente tomada y guardada en un archivo de memoria personal puede llegar a ser interpretada por la generación de hijos desde una nueva perspectiva.

Basándose en otras dos fotos de su madre (Arias 2016, 82), Soledad, otra *performer* de *El año en que nací*, expone cómo su madre siendo dirigente del MAPU, tras haber sido detenida, cambió su apariencia física para conseguir una nueva identidad cortándose el pelo y operándose la nariz para que pudiera continuar con su participación política clandestinamente. Más tarde, muestra otra foto (2016, 83) que tiene un carácter histórico. En la misma su padre está abrazando a su hermano y su abuela tras volver a Chile en 1991, familiares con quienes se reúne después de diecisiete años. La foto tiene muchas caras sonrientes por el obvio retorno de una familia después de largos años. No obstante, se refleja la desilusión de Soledad desde la perspectiva de una niña de once 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» (2016, 83). Este comentario no es raro ya que hubo varios casos de niños como ella que tuvieron dificultades en adaptarse a la nueva vida, cultura y ritmo. Además, hubo varios casos de los exiliados adultos que tras su retorno se sintieron perdidos. El nuevo Chile era muy distinto del que conocían antes del golpe de estado de 1973, porque a lo largo de ese período el país se había transformado de forma drástica. De ahí que la adaptación fuera un tema complejo tanto para los adultos retornados como para los niños. Exponiendo otra foto (Arias 2016, 83) Soledad hace un comentario sobre los hijos de los guerrilleros del MAPU. En esta foto salen algunos niños de los exiliados políticos chilenos en la Ciudad de México y entre ellos está Andrés, su exmarido con quien se reúne accidentalmente en una fonda en 1999. Él le cuenta que de niño ellos habían vivido juntos unos años en el D.F. y habían ido al mismo jardín infantil porque los padres de Andrés, que hacía años militaban en el MAPU, también pasaron un tiempo como refugiados políticos en México. Es interesante cómo cambia el significado de esta foto para Soledad después de conocer y casarse con Andrés, muchos años después de su estancia en México. Esta foto, que hasta entonces era simplemente un recuerdo fortuito de niñez, ahora resultaba ser memoria de un momento emocionante porque allí Soledad y su esposo aparecen juntos como niños.

En *El año en que nací* Alexandra cuenta la historia de su madre basándose en unas fotos. Lo hace mostrando a los espectadores una foto histórica (Arias 2016, 90) que pertenece al informe de la Comisión

de Verdad y Reconciliación publicado por el diario chileno *La Época*, el 14 de mayo de 1991. Así da a conocer la muerte de su madre en un ‘enfrentamiento’ entre los efectivos militares y los militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en la calle Fuenteovejuna de Santiago, que se produjo el 7 de septiembre de 1983. Esta foto es un ejemplo notable de las múltiples interpretaciones que puede generar el archivo de memoria según la posición ideológica y política del sujeto. Por ejemplo, después del supuesto enfrentamiento entre los entre los militares y los militantes del MIR, la prensa chilena publicó noticias con esta foto y otras explicando de qué manera los militares habían podido «neutralizar una posible amenaza a la sociedad chilena» dando muerte a los militantes. Por otro lado, el MIR y otros grupos de derechos humanos tenían su propia versión de lo que había pasado porque según ellos no fue realmente un enfrentamiento sino una matanza despiadada que los militares habían llevado a cabo. Teniendo en cuenta los planteamientos teóricos de Jelin sobre «la lucha entre actores que reclaman el reconocimiento y la legitimidad de su palabra y de sus demandas» (2002, 42), se puede argumentar que la lucha de Alexandra reclama el reconocimiento y legitimidad. Tras el ‘enfrentamiento’, el régimen dictatorial de Pinochet no aceptó la versión de los que reclamaban que en realidad el acontecimiento había sido una matanza realizada por los militares. Esta memoria se ha quedado en el ámbito familiar o social clandestino guardada en la intimidad personal, «olvidada en un olvido evasivo» - porque ha sido una «memoria prohibida y enterrada en huecos y síntomas traumáticos».

Al proyectar más fotos (Arias 2016, 90-1), Alexandra presenta a sus padres, que se conocieron militando en el MIR cuando Michelle Bachelet era compañera de su madre en la vida escolar. Esta foto ilustra por qué en algunos casos no hay diferencia o evolución en la interpretación del archivo de memoria familiar cuando el objeto, en este caso una foto familiar, simplemente guarda un recuerdo íntimo para la familia. Cabe destacar que el énfasis se hace en el hecho de que la madre había sido compañera escolar de Michelle Bachelet ya que ésta fue la primera mujer que llegó a ser la Presidenta de Chile en 2006. Relata más tarde que había nacido en Suecia donde sus padres vivían en exilio y después se fueron a Cuba donde para prepararse para la Operación Retorno.

Alejandro, otro *performer* en *El año en que nació*, exhibe unas fotos (Arias 2016, 74-5) de su padre que resultan representativas de momentos históricos de esa época de Chile. Por ejemplo, la foto donde su padre sale con el famoso ‘El Chacal de Nahueltoro’, la foto en la que aparece con Pablo Neruda, Miguel Henríquez y Luciano Cruz (los últimos dos, líderes del MIR) y la foto donde abraza a su compañero Eugenio Liramasi el día que Salvador Allende ganó las elecciones presidenciales de Chile. Son fotos históricas que cuentan momentos importantes de Chile durante los años setenta. También

pueden someterse a nuevas interpretaciones, no obstante, lo importante es que estas fotos son testimonio de la presencia de ciertas en momentos importantes del pasado de Chile.

Leopoldo, otro *performer* de *El año en que nació*, igual que Vanina en *Mi vida después*, cuenta que en su familia ha habido muchos policías como su abuelo, padre, hermana mayor, dos cuñados, y él mismo en la actualidad. No obstante, las fotos que enseña destacan solamente la carrera profesional de su padre; quizás a los demás familiares no les tocó participar en la dictadura militar, pero en la obra no hay mención clara de ello con lo cual el tema resulta ambiguo. Comenta que su padre siempre cumplió con su deber profesional siguiendo instrucciones de sus superiores sin tener una posición ideológica a nivel personal, aunque en realidad esto sucede hasta que el gobierno de Allende es derrocado. Por ejemplo, durante la presidencia de Salvador Allende, subraya en una foto de 1970 (Arias 2016, 98) que su padre había sido el guardaespaldas de Fidel Castro durante su visita a Chile. Y tres años después, en 1973, ya era «ayudante del general Baeza Michelsen, designado por la junta militar para limpiar la institución de marxistas». Leopoldo aclara que no sabe «qué hizo mi padre en esa época porque él no quiere hablar de eso. Solo sé que fue elegido por tener bien puestos los pantalones y ser derechista» (2016, 98). O sea, después de unos meses del golpe de estado se demostró que su padre era un derechista leal a la dictadura. Leopoldo muestra otra foto de 1976 (Arias 2016, 99) donde su padre había sido trasladado a Arica, una ciudad en el norte que tenía el Campamento Las Machas de Arica y una cárcel donde torturaron a varios presos políticos durante la dictadura. En otra foto (Arias 2016, 99) vemos a su madre con muchas otras esposas de policías en un encuentro informal con Lucía de Pinochet, la esposa del dictador chileno. Y en la última foto (Arias 2016, 99) destaca cómo la lealtad al régimen dictatorial le había premiado a su padre en 1981 cuando éste llegó a ser el jefe de la sexta Comisaría de Providencia en Santiago.

La tercera obra de la trilogía, *Melancolía y manifestaciones*, en la que participó Lola Arias como *performer*, utiliza muy pocas fotos como recurso. Arias hace un comentario interesante sobre la foto: «Yo tengo muchas fotos mentales de ella (mi madre) en la cama. Mi madre tirada en la cama leyendo, rodeada de libros y fotocopias roñosas de la universidad; mi madre en la cama escribiendo con birome sus clases de literatura; mi madre en la cama sin hacer nada» (Arias 2016, 150). En esta obra comprueba, aun cuando no cuenta con las fotos de su niñez o de su madre, los recuerdos que le inspiran a recrear la historia de su madre, y además, son esas inquietudes perturbadoras que hicieron que Arias escribiera la obra para enfrentarse a sus temores de la vida infantil.

Ulrich Baer argumenta que en contextos de trauma las fotos constituyen una prueba espectral, destacando el abismo entre lo que po-

demos ver y lo que podemos saber. Comenta cómo las fotos pueden ayudarnos a imaginar lo que posiblemente habría sucedido en un pasado remoto porque tienen el carácter no concluyente o incompleto. (Baer 2005, 24) El caso de Vanina en *Mi vida después* ilustra este abismo entre lo que ella puede ver y lo que puede saber o conocer. Al ver la foto de su madre con los dos hijos ella se queda confundida porque no tiene recuerdo alguno de haber visto embarazada a su madre. Es la curiosidad de conocer la verdad, después de ver la foto, lo que le hace investigar la relación biológica de su 'hermano' con la familia, y lo que al final les lleva a descubrir la dolorosa verdad. A la hora de ver la foto de su madre embarazada bajándose del avión en le D.F., Soledad también se encuentra en una situación parecida. Puede ver a su madre embarazada, pero le cuesta comprender el porqué de su embarazo si estaba metida tan intensamente en el movimiento armado contra la dictadura de Pinochet. Alexandra también vive una emoción semejante o mucho más intensa al ver el cadáver de su madre en una foto que fue el resultado de un supuesto enfrentamiento armado entre los efectivos y los militantes del MIR en la calle Fuenteovejuna en 1983. Se puede imaginar lo que ella habría sentido al ver esa foto de la muerte de su madre y sus compañeros sin poder entender bien cómo, cuándo, dónde y por qué había sucedido esa matanza. Esto pasa porque la información proporcionada por los regímenes autoritarios raras veces resulta fiable. El hecho de que Alexandra nunca podrá llegar al momento de la comprensión total de esa foto es prueba de que el mero hecho de ver un evento en un archivo de memoria no nos asegura necesariamente la comprensión del evento en su totalidad.

Según Marianne Hirsch (2012), las imágenes archivísticas funcionan como suplementos así como perturban las historias exploradas y transmitidas. Cuando se trata de imágenes no muy claras, el proceso resulta mucho más relevante. Por ejemplo, la foto archivística del cadáver de la madre de Alexandra es un documento histórico que confirma, por un lado, que en 1983 el cadáver fue descubierto en la calle de Fuenteovejuna y que la foto fue publicada por los medios de comunicación. Por otro lado, la misma imagen provoca dudas, debates y discursos sobre la veracidad del incidente. Las dos perspectivas contradictorias continúan a lo largo de las últimas tres décadas con ambos lados produciendo nuevos argumentos y evidencias para presentar su punto de vista. Lola Arias también es un buen ejemplo de la evidencia espectral ya que tiene varios recuerdos de su niñez cuando pasaba largas horas en la casa con su madre. Sin embargo, no ha podido entender el porqué de la depresión de su madre y nunca podrá entender la razón, dejando un rastro de ambigüedad en la interpretación de sus recuerdos.

Teniendo en cuenta las consideraciones planteadas por Jelin para las memorias como «procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales; como objeto de disputas,

conflictos y luchas» (2002, 3), cabe subrayar que los *performers* de Arias trabajan con las memorias en su capacidad individual examinando las experiencias de sus padres que se encuentran ancladas en marcas simbólicas y materiales de la vida personal y social. Por otra parte, los *performers* participan en el conflicto de la memoria siendo actores sociales en el presente, que luchan por el pasado rebatiendo las conclusiones de otros grupos y organizaciones políticas contrarias. En tercer lugar, las memorias se sitúan dentro del contexto histórico con lo cual puede haber una transformación parcial o total del sentido de la historia.

Al observar la trayectoria de Lola Arias como dramaturga-directora, uno se da cuenta de que ha estado muy involucrada en las cuestiones de historia, memoria, trauma, etc. de la dictadura argentina. También se nota que la inmensa depresión clínica de su madre le ha afectado indirectamente y eso explica su preocupación por estas problemáticas duras y complejas. Parece ser que ella se queda atrapada en un momento dado de la dictadura argentina y por lo tanto visita y revisita los eventos asociados con este periodo tanto en Argentina como en otros países del Cono Sur. A nivel artístico, logra expresar con notable éxito diferentes dimensiones de las memorias personales, sociales y culturales. También lo hace al distanciarse de lo que trata de estudiar en su trabajo. Sin embargo, a nivel personal parece que ella, como apunta Dominick LaCapra, acaba quedándose atrapada en el acto de actuación (*acting-out*) y no encuentra un camino para salir de aquella crisis personal. Arias lo acepta al confesar justo antes de terminar *Melancolía y manifestaciones*:

Años después pensé que quizás esas pastillas me convirtieron en una especie de Aquiles que se cayó de niño en un lago de antidepresivos y parece que nada puede matarlo, pero secretamente temo que en cualquier momento la flecha de la depresión se le clave directamente en el talón. Dicen que la enfermedad maniaco-depresiva es hereditaria. Yo me pregunto si la enfermedad de mi madre puede apoderarse de mí, si es verdad que la depresión es una joya maldita que se lleva en la sangre y está siempre al acecho, esperando el momento indicado para tomarte de sorpresa. (Arias 2015, 187)

5 Conclusiones

En la trilogía biodramática de Lola Arias la transmisión intergeneracional vertical nace en la primera generación (víctimas/sobrevivientes/perpetradores/testigos) y va dirigida a la generación de hijos y la transmisión intrageneracional horizontal nace en la generación de hijos y opera dentro de sus integrantes. Como ambas transmisiones en

las obras de Arias cubren todo tipo de grupos y clases sociales (hijos de víctimas/sobrevivientes/perpetradores/testigos), el elemento de pluralidad cobra relevancia, en comparación con el ámbito limitado de la transmisión intergeneracional de los sobrevivientes en la que está interesada Hirsch. Llega un momento cuando las dos transmisiones - intergeneracional e intrageneracional - se reúnen, se superponen e interactúan entre sí. Sin embargo, estas transmisiones no tienen por qué ser consumidas de manera inmediata. De hecho, hay varios casos de los *performers* donde se produce una mediación entre lo que llega a los integrantes de la generación de hijos, a través de la transmisión intergeneracional vertical, y lo que han comprendido o interpretado anticipadamente los integrantes de la generación de los hijos, a nivel intrageneracional horizontal. Como resultado, surge un nuevo sentido del pasado reciente tras negociaciones y conflictos entre los integrantes de ambas generaciones y también dentro de la misma generación. Este sentido del pasado reciente puede disputar la memoria conservada por los integrantes de la primera generación y también por los de la generación de hijos. *El año en que nací* representa esa lucha de memorias de las distintas posiciones ideológicas y políticas tomadas por la generación de los hijos. Por ello este biodrama es muy diferente *Mi vida después* ya que en la segunda no hay disputas o conflictos entre los hijos de la segunda generación sobre el pasado reciente, aunque pertenezcan a diferentes grupos socio-económicos y políticos. *El año en que nací*, en cambio, está llena de la lucha de las memorias de los hijos. Las fotos desempeñan un papel muy importante en este proceso como evidencia documental y es a través de esta mediación entre las memorias de los hijos (basadas en las memorias de la primera generación) y la evidencia documental que la trilogía de Arias llega a ciertas conclusiones - preliminares y definitivas. Varios casos de los *performers* en la trilogía comprueban que las fotos transforman parcial o totalmente el sentido del pasado porque en el proceso del diálogo y disputa entre las memorias y los materiales van emergiendo nuevas interpretaciones y conclusiones. De hecho, en múltiples ocasiones ambos recursos posibilitan que los *performers* sospechen y/o cuestionen las memorias profundamente ancladas en las historias familiares. De modo que la *remake* de los padres va evolucionando con el paso del tiempo. Estas memorias fotográficas revisitan la historia nacional del Cono Sur a través de las múltiples historias familiares enfocándose en algunos episodios específicos de la vida de los *performers* y sus padres, que a su vez están vinculados estrechamente con ciertos episodios históricos de la historia del Cono Sur. De tal forma las memorias fotográficas desempeñan un papel crucial en la trilogía de Arias para que el lector/espectador pueda conocer algunos episodios borrados de la historia desde una perspectiva alternativa.

Bibliografía

- Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Baer, U. (2005). *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge: MIT Press.
- Basile, T. (coord.) (2015). *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.
- Blejmar, J. (2010). «Reescrituras del yo. Apuntes sobre *Mi vida después* de Lola Arias». *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, 9. <https://liverpool.ac.uk/3000471/1/Reescrituras%20del%20yo%20BLEJMAR.pdf>.
- Brownell, P. (2009). «El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias». *Telónfondo: revista de teoría y crítica teatral*, 10. t. ly/RbMT.
- Hernández, P. (2011). «Biografías escénicas. *Mi vida después* de Lola Arias». *Latin American Theatre Review*, 45(1), Fall, 115-28.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Huysen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Jelin, E. (2018). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- LaCapra, D. (1994). *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. New York: Cornell University Press.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Transl. by K. Jurs-Munby. New York: Routledge.
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Sontag, S. (2008). *On Photography*. London: Penguin.

