

[Dossier]

## **Cartografía afectiva de la patria: Malvinas, un imaginario topográfico del desborde**

LORENA VERZERO  
Universidad de Buenos Aires (UBA)  
Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET)  
Argentina  
✉

*Fecha de recepción: 02/10/2018*

*Fecha de aceptación 29/11/2018*

---

**Resumen:** En el presente trabajo se aborda un corpus de obras de Lola Arias sobre la experiencia de la Guerra de Malvinas con diferentes procedimientos de construcción escénica, edición y montaje; todas ellas son puestas en escena que recuperan recuerdos de ex combatientes y arman con ellos una historia polifónica. Toda isla es por definición un excedente del territorio, está fuera, excede a la superficie del continente. Este carácter de desborde de la geografía es lo que más de una vez justifica la disputa sobre el territorio. En el caso de las islas Malvinas, desde su descubrimiento han sido litigadas por Francia, España e Inglaterra, además de la Argentina. Y la disputa sobre la soberanía sobre Malvinas afecta la emocionalidad de los ciudadanos argentinos como pocos procesos. Esta cualidad de desborde puede ser uno de los motivos de la histórica dificultad para su representación: pensar Malvinas es traspasar los límites de las fronteras, de lo tolerable, de lo negociable, de lo discernible. En estas obras de Arias el teatro se desborda hacia el cine, la performance hacia la instalación, la foto hacia la palabra y la pantalla hacia la página. El proyecto advierte la condición de desborde en Malvinas y la propaga.

**Palabras clave:** Lola Arias – Polifonía – Teatro – Cine.

[Dossier]

### **Affective Cartography of the Homeland: Malvinas, a Topographical Imaginary of the Overflow**

**Summary:** The present work approaches a corpus of works by Lola Arias on the experience of the Malvinas War through different procedures of scenic construction, editing and assembly; all of them are scenarios that recover memories of ex-combatants to make with them a polyphonic story. Every island is by definition an overflow of the territory, it is outside; it exceeds the surface of the continent. This characteristic is what more than once justifies the dispute over the territory. In the case of the Malvinas Islands, the dispute over sovereignty affects the emotionality of Argentine citizens as few processes do. This quality of overflow may be one of the reasons for the historical difficulty in its representation: thinking about Malvinas is transcending the limits of the borders, of the tolerable, of the negotiable, of the discernible. In Arias' works, the theater flows over the cinema, the performance over the installation, the photo over the word and the screen over the page. The project warns about the condition of overflow in Malvinas and disseminates it.

**Keywords:** Lola Arias - Polyphony - Theater – Cinema.

---

## Introducción

*Veteranos* (videoinstalación, 2014), *Campo minado* (performance, 2016), *Minefiled/Campo minado* (libro, 2017) y *Teatro de guerra* (film, 2018) integran un proyecto de Lola Arias que gira en torno a la Guerra de Malvinas. No se trata de obras *sobre* la guerra, sino *sobre la experiencia* de la guerra: con diferentes procedimientos de construcción escénica, edición y montaje, todas ellas son puestas en escena que recuperan recuerdos de ex combatientes y arman con ellos una historia polifónica.

*Veteranos* fue el germen de las obras posteriores. Se trató de una instalación de videos con entrevistas a cinco ex combatientes argentinos, realizada a raíz de una invitación del LIFT Festival de Londres y fue presentada en Buenos Aires en el Parque de la Memoria en el marco de la exhibición *Doble de riesgo* (2016). Las premisas de partida de *Veteranos* luego siguieron explorándose en *Campo minado* y en *Teatro de guerra*.

En la obra de teatro y en la película seis ex combatientes se reúnen y reconstruyen sus propias memorias de la guerra de Malvinas treinta y cinco años después. Tres ex combatientes argentinos y tres ingleses fueron seleccionados por la directora para formar parte de este «experimento social» —como ella misma lo define— y en la escena se convierten en actores de sus propias vidas. A través de formatos que constantemente desafían las reglas de las disciplinas artísticas tradicionales, entre el cine, el teatro, la *performance*, el ensayo, el documental y la sociología (en una acepción holgada del término, se ha llegado a definir a la directora como «socióloga»).<sup>1</sup> Estas piezas poseen una cantidad de elementos en común, entre los cuales la idea de cartografía afectiva modelada por las de representación y de teatralidad constituye un andamiaje conceptual que nos permitirá entrelazar algunas reflexiones.

Me interesa pensar en la idea de desborde como hipótesis de partida: Malvinas desborda territorial y afectivamente los límites del mapa (topográfico y afectivo) de la Argentina. Toda isla es por definición un excedente del territorio, está fuera, excede a la superficie del continente. Este carácter de desborde de la geografía es lo que más de una vez justifica la disputa sobre el territorio. En el caso de las islas Malvinas, desde su descubrimiento han sido litigadas por Francia, España e Inglaterra, además de la Argentina. Y la disputa sobre la

---

<sup>1</sup> Pablo O. Scholz, "Lola Arias y *The Square*: 'Todo es un disparate'", *Clarín*, 18/11/2017, disponible en: [https://www.clarin.com/espectaculos/cine/lola-arias-the-square-disparate\\_0\\_HkE52JTJf.html](https://www.clarin.com/espectaculos/cine/lola-arias-the-square-disparate_0_HkE52JTJf.html).

soberanía sobre Malvinas afecta la emocionalidad de los ciudadanos argentinos como pocos procesos. Esta cualidad de desborde puede ser uno de los motivos de la histórica dificultad para su representación: pensar Malvinas es traspasar los límites de las fronteras, de lo tolerable, de lo negociable, de lo discernible.

Por otro lado, en un artículo anterior (Verzero 2017) he realizado una aproximación a *Campo minado* intentando esbozar respuestas a la pregunta sobre porqué la obra tiene tanto éxito. La hipótesis del desborde aportaría también a responder a ese interrogante: la estética del desborde de las obras que conforman este proyecto, es tal vez una de las (pocas) maneras en las que es posible representar y ser espectador de representaciones de Malvinas, en la Argentina actual.

En estas obras de Arias se desborda la noción de personaje y también la de actuación, el realismo desborda sus formas canónicas, la documentación cruza los límites hacia la ficcionalización y la historia hacia la memoria. Desborda la teatralidad y, al mismo tiempo, la autenticidad. Desbordan las formas de representación. El teatro se desborda hacia el cine, la *performance* hacia la instalación, la foto hacia la palabra y la pantalla hacia la página. El proyecto advierte la condición de desborde en Malvinas y la propaga.

### **Malvinas: imaginario político, topográfico y afectivo del desborde**

¿Qué es Malvinas? ¿Y para quién Malvinas es cierta cosa? Quién y cómo se representa la Guerra de Malvinas constituyen dos interrogantes que construyen significación conjuntamente. Así, en varias escenas de la película, los ex combatientes ingleses se preguntan porqué el film se realiza en la Argentina. En el mismo sentido, diversas aproximaciones críticas sobre *Campo minado* (Graham-Jones 2017, Sosa 2017, Verzero 2017) han señalado la diferente recepción que la obra tuvo en Londres y en Buenos Aires, en sendos estrenos en mayo y octubre de 2016, respectivamente. Debido a que mi objeto de estudio central, en lo que respecta al teatro sobre memorias de la historia reciente, es el caso argentino y debido a que la obra de Arias es reconocida en ese campo artístico, en estas páginas me remitiré a extender algunas ideas, con el propósito de colaborar en las reflexiones en torno a cómo se representa Malvinas en la actualidad, desde la perspectiva argentina, para lo cual tomaré el proyecto de Arias como caso paradigmático.

Desde este punto de vista, entonces, Malvinas es el único conflicto armado en el que el país entró en el siglo XX. Fue «la última batalla de la tercera guerra mundial» (Verbitsky 2006). Malvinas es un acontecimiento fundamental en la «última catástrofe» (según la define Henry Roussó 2012), que aún delinea las subjetividades y las corporalidades. Forma parte de los hechos que pueden ser narrados por testigos y, en ese sentido, traza una parte fundamental de la historia reciente. Malvinas es un acontecimiento central del «pasado que no pasa». Esto es comprobable en su aparición permanente en los discursos públicos: todos los argentinos vivos sabemos de memoria la *Marcha de las Malvinas* y en algunas escuelas aún se la canta; en ciertos contextos es posible escuchar la frase «las Malvinas son argentinas» o verla reproducida como graffitti o pegatina en los autos; los «veteranos» (con la diferencia en la significación respecto de «ex combatiente») forman parte de la vida política nacional, etc. Los escasos setenta y cuatro días que efectivamente duró la batalla se extendieron desde tiempo antes y hasta, al menos, los cuarenta años siguientes.

La Guerra de Malvinas fue ideada por el gobierno de facto que encabezaba Leopoldo Fortunato Galtieri como salvoconducto para el fortalecimiento del poder en un momento en que se iba deteriorando. Antes de declarada la guerra, se montó un aparato propagandístico con la intención de convertirla en una cuestión de honor nacional. El régimen imaginó la victoria bélica como el símbolo de unidad nacional que les auguraría un alza en su imagen positiva ante la sociedad. A partir de 1982, la recuperación de las islas pasó así de ser un problema territorial a uno de identidad nacional. Desde entonces, Malvinas integra indiscutiblemente la genealogía de acontecimientos que conforman el «ser nacional», y este movimiento ha sido modelado por acciones que implicaron, entre otras cosas, la definición de un enemigo externo en común, y la incorporación de héroes, víctimas y victimarios en el repertorio de la patria.

En la Argentina de posdictadura, la intelectualidad ha reflexionado sobre los años 70 en tres grandes momentos:

- 1) Durante los primeros años de democracia iniciada en 1983;
- 2) Desde la segunda mitad de los 90, en forma dialéctica con transformaciones en la subjetividad ocurridas en el contexto del declinamiento del neoliberalismo;
- 3) A partir del primer lustro de los 2000, en el marco del auspicio de políticas progresistas en la región.

Las prácticas teatrales forman parte de estas tendencias, aunque el campo denota especificidades. En un artículo anterior (Verzero 2018) he propuesto la siguiente periodización del teatro sobre memorias de la historia reciente:

1) Durante los años de la transición y primeros años de democracia: el teatro argentino cuenta con pocas manifestaciones sobre la historia inmediatamente anterior, pero el período está integrado por obras modélicas, como *Potestad* (1985) de Eduardo Pavlovsky.

2) Un segundo momento, mucho más prolífico que el anterior en cantidad de obras y en la búsqueda de lenguajes estéticos para reconstruir la historia reciente, comenzaría en el segundo lustro de los '90, con la escritura de *Los murmullos* (1998) de Luis Cano, como caso paradigmático.

3) El teatro sobre los años de la militancia y de la dictadura se multiplica una vez iniciado el siglo XXI. El estreno en 2002 de *Los murmullos*, con dirección de Emilio García Wehbi, en el teatro oficial San Martín, aparece como pieza clave. Hacia 2008-2009 se produce una explosión de obras sobre los '70, entre las cuales *Mi vida después* (2009) de Lola Aria, estrenada en el teatro oficial Sarmiento, se ofrece como caso paradigmático. Se da un exponencial crecimiento hasta 2015. Este último período se cerraría luego del 40° aniversario del golpe de estado el 24 de marzo de 2016, motivo por el cual se multiplicaron el estreno, reestreno y reposición de obras sobre la dictadura.

El tópico de Malvinas se inserta en esta periodización, potenciándose su representación en estos tres momentos en los que coagulan las reconstrucciones de memorias de la historia reciente, destacándose una cantidad de obras estrenadas en 2012, con motivo de la conmemoración del trigésimo aniversario de la Guerra.

Por otra parte, en buena medida el imaginario sobre Malvinas se cimienta en que difícilmente el argentino medio llegará hasta allí. El clima adverso, la dificultad del transporte, la escasez y altos costos de los vuelos, sumado a lo poco que se cree que hay para hacer allí, más que visitar las tumbas de los veteranos, configuran un espacio mítico construido en torno a la guerra. Esa distancia mítica despierta una emocionalidad que se sabe compartida. Como mencioné más arriba, las obras de Arias trabajan a partir de la construcción de las memorias individuales de los ex combatientes, por lo que dialogan con ese imaginario social que portan los espectadores argentinos medios.

Los ex combatientes están posicionados en el presente: en la primera escena de *Campo minado* se reproduce una audición en la que cada uno de ellos se presenta a partir de su ocupación actual, algunos datos sobresalientes de su vida y su rol en la guerra. En la película, esta escena se reproduce con variantes luego del prólogo. En ambas, el acento siempre está depositado en el presente: en qué es Malvinas hoy para cada uno de ellos, en quiénes son ellos a partir de la experiencia de la guerra. La escena siguiente de *Campo minado*, traslada al espectador al pasado, a Inglaterra y luego a la Argentina, para conocer cómo estos hombres se convirtieron en soldados. Pronto, casi sin notarlo, está en la Guerra de Malvinas.

Una cartografía afectiva no solo representa territorios concretos, sino que evidencia los vínculos entre quienes habitaron y habitan esos espacios, pone en primer plano las sinergias afectivas de la espacialidad. De acuerdo con la definición de Jonathan Flatley,

*The affective map is not a stable representation of a more or less unchanging landscape; it is a map less in the sense that it establishes a territory than that it is about providing a feeling of orientation and facilitating mobility. I mean the term to suggest something essentially revisable; when it works, it is a technology for the representation to oneself of one's own historically conditioned and changing affective life (2008:7).*

El mapa afectivo es tal no tanto en el sentido en que establece un territorio, sino en tanto ofrece una sensación de orientación y facilita la movilidad. Es rizomático y relacional, abierto a nuevas conexiones, en movimiento. Además, *"the revisable, rhizomatic affective map not only gives us a view of a terrain shared with others in the present but also traces the paths, resting places, dead ends, and detours we might share with those who came before us"* (*Ibid.*).

El mapa afectivo es un dispositivo —*techne* en su sentido más básico, explica Flatley (*Ibid.*:4)— que representa la historicidad de la experiencia afectiva propia. En estas obras, la cartografía que se construye a partir del *collage*. Todo tipo de elementos pueden integrar la composición: una maqueta, la filmación de una fotografía, el video de un paisaje, la descripción verbal o mediante acciones de un lugar o de un trayecto, la lectura de un diario de la guerra o de los ensayos.

El mapa afectivo que construyen estas obras cumple con la premisa de ser capaz de producir extrañamiento en el lector/espectador/participante, provocando así en el sujeto un *shock* —en el sentido benjaminiano— a partir

del cual éste logra en un instante conectar pasado y presente, espacio y cuerpo, materialidad y espectralidad. A diferencia de la *performance*, el film brinda la posibilidad de echar mano a diferentes locaciones. En ese caso, el mapa, entonces, se concreta con el viaje a una pileta, a un boliche, al hotel donde residen los ex combatientes ingleses en Buenos Aires, a una escuela donde los veteranos están dando charlas sobre la Guerra, entre otros. *Campo minado* recurre a otros procedimientos para concretar una cartografía afectiva: proyecciones de documentos de la época (tapas de revistas, fotos, etc.), juegos de entradas y salidas del espacio extra-escénico, la representación caricaturizada de Margaret Thatcher y de Leopoldo Fortunato Galtieri (que es retomada en *Teatro de guerra* en el breve primer plano del beso entre ambas cabezas), la iluminación, etc.

La escena en la que Rubén Otero, sobreviviente del Crucero General Belgrano relata la historia del hundimiento, por ejemplo, nos lleva al mar, evidenciando el desborde de la topografía, y esto se logra a través de una iluminación roja de todo el espacio escénico, el sonido de agua y de fuertes vientos. Otero comienza el relato en proscenio y va acercándose hacia el fondo del espacio escénico, donde se encuentra una batería. Los ex combatientes se ubican en torno al instrumento, con Otero en el centro. La narración en primera persona de la experiencia del hundimiento se transforma en la enumeración de información dura al respecto. Los demás veteranos lo acompañan mientras cuenta su experiencia y se retiran al tiempo que Otero comienza a dar los datos del hundimiento y a tocar la batería. La velocidad y el ruido van *in crescendo*: cada vez toca más fuerte y más rápido, las imágenes proyectadas en la pared de fondo cambian cada vez más a mayor velocidad, al igual que las luces rojas que se encienden y se apagan vertiginosamente. Es clara la referencia a la escena de *Mi vida después* en la que Carla Crespo protagonizaba el relato de su historia en relación con la muerte de su padre. Mientras que en el caso de Crespo tocar la batería era una descarga de la impotencia contenida, aquí es expresión de ira.

Podría hacerse un minucioso rastreo de los elementos que circulan entre *Teatro de guerra* y *Campo minado* con diferente uso, funcionalidad y significación. Aún sin adentrarnos en el detalle, es posible advertir cómo la cartografía afectiva potencia su sentido poético y político en ese recorrido.

El mapa es topográfico, pero también es transversal: en esta cartografía se proyectan temporalidades. El presente construye la Guerra de Malvinas y, a la inversa, los objetos, fotos, videos, ropa de la Guerra construyen el presente. A su

vez, este presente se despliega en dos direcciones: los objetos del pasado construyen el presente de la narración (fílmica y performática) y el presente extra-escénico, la actualidad social, dialoga con todas las demás representaciones de Malvinas.

El prólogo de *Teatro de guerra* es la reconstrucción de una escena de la guerra que veremos también en la obra de teatro y que en el film se convierte en un retorno que no cesa: el relato por parte del inglés Lou Armour de la muerte de un soldado argentino en sus brazos. Esta escena problematiza la cuestión de la afectividad y de la lengua: el soldado argentino moribundo le habló a su enemigo en inglés y le dijo algo sobre un viaje a su país. La cuestión de la lengua, el bilingüismo y la traducción recorre todo el proyecto,<sup>2</sup> y ya en el prólogo se pone en primer plano.

En esta primera vez que vemos la escena de Armour, los ex combatientes están vestidos con lo que se presenta como su propia ropa y el espacio es una obra en construcción (¿una sala de teatro, tal vez?). La reconstrucción de la escena intercala el relato de Armour con la realización de las acciones. Él actúa de sí mismo y los demás ex combatientes desempeñan los otros roles necesarios en la escena: el soldado moribundo, compañeros del inglés y enemigos argentinos. Minutos después, Armour volverá a narrar la escena en un set de filmación. A su turno, cada ex combatiente reconstruye un recuerdo de la guerra en el set, cuyo artificio se demuestra ostensiblemente en un gesto metarreflexivo. Armour reconstruye la escena del argentino que, luego de dirigirse a él en su lengua materna, muere en sus brazos. Más adelante, se ve un video de 1984 en el que Armour contaba esta historia para un documental inglés titulado *Falklands War: Untold Stories*. El fragmento del documental se intercala con tomas de Armour mirándolo en una recreación de la escena. Sentado como aquella vez en un sillón floreado y con el mismo uniforme, comenta la distinta afectación que sintió aquella vez y cómo esta fue modificándose con los años, hasta llegar al presente, en el que puede contar la historia como si fuera un cuento.

El film se cierra con otra reconstrucción de esta escena. La densidad en el juego representacional va *in crescendo* a lo largo de la película. En la escena final, no hay relato por parte del protagonista sino actuación. El espacio es un campo

---

<sup>2</sup> Este tema ha sido abordado por diferentes autores. Entre ellos, Jean Graham-Jones (2017) se ocupa del problema de la traducción. En el marco de un proyecto en el que aborda la problemática de la traducción en teatro, se pregunta por la traductibilidad de la lengua, pero también de la imagen y de la afectividad.

que remeda las islas, los ex combatientes están vestidos con el uniforme con el que pelearon en la guerra y actúan. Reviven la escena. El protagonista, Armour, hace el papel que le tocó en la guerra y los demás completan los otros roles, como en el prólogo del film.

*Teatro de guerra*—expone Lola Arias— despliega todo tipo de representaciones para intentar reconstruir esas imágenes que solo existen en la cabeza de los protagonistas. La película va del documental hacia la ficción y termina donde todo vuelve a empezar.<sup>3</sup>

El epílogo que retoma en *loop* el comienzo del film se venía preparando desde tiempo antes: en escenas anteriores se asiste a la caracterización de seis jóvenes como cada uno de los ex combatientes y la escena final se cierra con el reemplazo de los verdaderos ex combatientes por la nueva generación. Estos jóvenes tendrían la edad aproximada de los ex combatientes cuando fueron a la guerra. En las escenas anteriores, se veía cómo los maquillaban, cómo se ataviaban de soldados, mientras los veteranos «les enseñaban» a «actuar de ellos» transmitiéndoles su historia, su modo de ser, sus emociones, sus modos de verse afectados.

La transmisión de la historia ocupa un lugar destacado en el film. Aunque aparecía tangencialmente en obras anteriores de Lola Arias, no había sido tocado de manera directa. Algunos otros tópicos presentes en este proyecto sobre Malvinas, sí reiteran problemáticas que la directora había trabajado casi obsesivamente en obras previas, entre ellos: la cuestión de la «segunda generación» —particularmente presente en *Mi vida después* (2009) y su versión chilena, *El año en que nací* (2012)—, la de «remake» —presente con diversas intensidades en muchas de sus obras— y la de «doble de riesgo» —ya en *El amor es un francotirador* (2007), pasando por *Mi vida después* y dando título a la exhibición *Doble de riesgo* (2016)—. Así como en *Mi vida después* los hijos hacían una *remake* de la vida de sus padres, aquí los jóvenes son el doble de riesgo de los veteranos. Estas problemáticas se articulan con formas de teatralidad y de representación puestas en juego en este proyecto.

---

<sup>3</sup> En Programación del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires: <http://www.malba.org.ar/evento/201811022000>.

Lola Proaño Gómez<sup>4</sup> ingresa en los debates acerca de la representación escénica para plantear que en teatro es imposible salir de ella. Según la autora, en escena la presentación es imposible. Observa que se trata más bien de «niveles de densidad» en la representación y propone cinco niveles de representación, entre los cuales el realismo sería el más «denso», puesto que intenta ocultar su carácter representacional. La política representacional puesta en marcha en *Campo minado* y en buena parte de *Teatro de guerra* (como en *Mi vida después* y otras obras de Arias) ocuparía el último de dichos niveles, puesto que, por el contrario, la ilusión que se crea es la de ausencia de teatralidad. Para ello, los personajes son expuestos como si así fueran en su vida real (como si así hablaran, así se movieran, así se vistieran, etc.), se evita una diégesis narrativa, se ostenta el artificio (a través de procedimientos metateatrales como comentarios referenciales, proyecciones en circuito cerrado, evidencia del carácter escenográfico, entre otros), se articulan elementos documentales con otros ficcionales remarcándose esta distinción, etc. La débil densidad representacional produce la ilusión de borramiento de los límites entre realidad y ficción, generando un «nosotros» compartido entre performers y público.

Ahora bien, en la película el juego con la teatralidad (que se exhibe metarreflexivamente ya en el título: *Teatro de guerra*) despliega un bucle representacional más con la escena final: la actuación se retoma, pero ese regreso a la representación «realista» ya no es ingenuo. Si bien todos están vestidos con uniformes de guerra y la escena se desarrolla, como dijimos, en un campo de batalla, el film exhibe su plena consciencia metateatral, tal como se anticipa en el título. La escena se construye a partir de los dobles de riesgo representando el papel de los veteranos, mientras que estos salen de escena para ubicarse como espectadores de los nuevos actores. El campo podría ser Malvinas, pero evidentemente no es Malvinas (o, al menos, no es la representación habitual del pasto seco, el viento fuerte y el frío nevoso de las islas), y el film no se preocupa por lograr una asimilación entre este escenario y el real. Con los uniformes y el maquillaje ocurre otro tanto: el realismo se acerca más al juego de ser otro que a la búsqueda de igualación con el referente del imaginario colectivo.

Esta escena se construye, así, desde la ironía, subrayando la imposibilidad ontológica de la representación, evidenciando el lugar donde representación y

---

<sup>4</sup> Cfr. "La duda epistemológica sobre la representación: la autorreferencialidad y los nuevos escenarios", 2017 (inédito).

teatralidad desbordan. Y esto opera en dos sentidos: hacia el interior de la película, resignificando las escenas anteriores, y hacia el sistema representacional por el cual se ha construido Malvinas en la sociedad argentina, exponiendo la idea de que la memoria es una construcción.

En última instancia, esta escena cuestiona por metonimia todas las representaciones de Malvinas, definiéndolas como una ilusión, corriendo el eje de la idea de representación a la de teatralidad: si la teatralidad es la lucha escópica por la dominación de la mirada del otro (Geirola 2000), el problema de la representación no es otra cosa que el problema de la teatralidad, es decir, el de la disputa por los límites de lo representable.

Y si, como dijimos al comienzo, la obra trata *sobre la experiencia* de la guerra de ex combatientes, en este contexto de desbordes, trata, en definitiva sobre nuestra experiencia representacional de Malvinas. ■

---

## REFERENCIAS

- FLATLEY Jonathan  
2008 *Affective mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*, Cambridge: Harvard University Press.
- GEIROLA Gustavo  
2000 *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, California: Gestos.
- GRAHAM-JONES Jean  
2017 "Translating Collective Imaginaries through National Conflict Reenactment: Lola Arias's *Campo minado/Minefield*", conferencia presentada en el XXXV Congreso de LASA: *Diálogo de saberes*, Lima, Perú: 29 de abril-1 de mayo, inédita.
- HOBSBAWM Eric  
1983 "Falklands Fallout", *Marxism Today*, 1: 13-19, disponible en: [http://banmarchive.org.uk/collections/mt/pdf/83\\_01\\_13.pdf](http://banmarchive.org.uk/collections/mt/pdf/83_01_13.pdf)
- ROUSSÓ Henry  
2012 *La dernier catastrophe. L'histoire, le present, le contemporain*, París: Gallimard.
- SOSA Cecilia  
2017 "*Campo minado/Minefield: War, Affect and Vulnerability. A Spectacle of Intimate Power*", *Theatre Research International*, 42 (2): 179-189.
- VERBITSKY Horacio  
2006 *Malvinas. La última batalla de la Tercera Guerra Mundial*. Buenos Aires: Sudamericana.

VERZERO Lorena

- 2017 "Representaciones afectivas/efectivas: 'La memoria también puede funcionar como un campo minado'", *Conjunto* [en línea], 185: 32-41, (consulta 18/12/2018), disponible en:  
<http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/185/08LorenaVerzero.pdf>
- 2018 "Cuerpos sobre cuerpos: Políticas de construcción de la historia reciente en el teatro argentino", Fernando Blanco y Cristián Opazo (eds.), *Actores, demandas, intersecciones: Debates críticos en el Cono Sur*, Santiago y Washington: Cuarto Propio, y Southern Cone Studies Section (LASA). En prensa.

