

LECTURAS

Recrear Malvinas. Testimonio, arte y archivo en *Teatro de guerra* de Lola Arias

Reenacting Malvinas. Testimony, art and archive in *Teatro de Guerra* by Lola Arias

LUCIANA CARESANI

(Argentina)

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y técnicas

luciana.caresani@gmail.com

Recibido: 11/04/2020

Aceptado: 18/06/2020

Resumen: La guerra de Malvinas de 1982 entre la República Argentina y el Reino Unido es un acontecimiento que, aún en la actualidad, es eje de debate en torno al problema de la memoria y el trauma colectivo en nuestro país, ya sea por sus repercusiones en la población civil que vivió durante el conflicto como en los soldados que lucharon en el campo de batalla. En este artículo me propongo analizar la película *Teatro de guerra* (2018) de la artista argentina Lola Arias, en la cual seis veteranos que lucharon tanto del lado argentino como del lado inglés en Malvinas conviven en un proyecto artístico para recrear sus memorias de guerra. En primer lugar, me interesa discutir y analizar cómo en esta obra se complejiza el ejercicio de la memoria cuando se entrecruzan testimonios y materiales de archivo con la perfor-



mance, disolviendo de este modo los límites entre el documental y la ficción. Para ello, me adentraré en los debates sobre la *posmemoria* y sus derivaciones en el ámbito argentino para reflexionar acerca de la estética de Lola Arias. En segundo lugar, me propongo analizar el término *memoria multidireccional* “planteado por Michael Rothberg” para pensar el lugar del archivo y el testimonio sobre Malvinas en esta obra artística y sus repercusiones en las nuevas generaciones de jóvenes, siendo que el asunto por la soberanía y la posesión colonial en torno a las islas aún hoy es un eje en disputa.

Palabras clave: Archivo - testimonio - memoria - cine - Guerra de Malvinas.

Abstract: The Malvinas/Falklands War took place during the year 1982 between the Argentine Republic and the United Kingdom. Either by the impact in the citizens or the veterans who fought in the battlefield, in our country this conflict is still debated in the memorial and collective trauma studies. In this article I will analyze the film *Teatro de guerra* (2018), by the Argentine artist Lola Arias. In this documentary six veterans who fought in the Argentine and British sides share an artistic project to reenact their memories about the war. First, I will discuss and analyze the exercise of memory in this movie. I will also focus in the dialogue between testimonies, archive material and performance and the dissolution between the documentary and the fictional genre. To achieve this, I will address the *posmemorial debates* and its repercussions in Argentina, and particularly in Lola Arias aesthetic. Secondly, I propose to analyze the notion of *multidirectional memory* “raised by Michael Rothberg” to think about the Malvinas’s archives, testimonies and its impact in the youngest generations, given that the sovereignty and the colonial possession of the islands is still in dispute.

Keywords: Archive - testimony - memory - cinema - Malvinas/Falklands War.

Introducción

La guerra de Malvinas, la cual tuvo lugar entre abril y junio de 1982 entre la República Argentina y el Reino Unido aún hoy sigue siendo eje de debate en térmi-

nos de soberanía. Este acontecimiento produjo sin dudas un trauma de guerra en buena parte de la población de nuestro país, al tiempo que puso fin a la dictadura cívico militar que se inició con el golpe de Estado del año 1976.

En el campo del arte argentino de los últimos años, son numerosas las obras sobre esta guerra que abarcan tanto producciones audiovisuales, instalaciones museísticas, creaciones literarias como piezas teatrales. Más específicamente, en los estudios de cine las películas argentinas sobre Malvinas conforman un corpus heterogéneo de documentales y ficciones¹. Ciertas producciones (en su mayoría, las realizadas en los años más cercanos al conflicto) han utilizado los archivos sobre la guerra para ilustrar una tesis pre-establecida de antemano al universo fílmico. En cambio, otras obras más recientes “muchas de ellas realizadas por jóvenes que crecieron durante los gobiernos de facto” interpelan críticamente los archivos sobre la dictadura y la guerra del ‘82 desde una nueva perspectiva (con la distancia temporal, histórica y generacional que aquello conlleva): rompen con los paradigmas de un relato histórico cristalizado, contrastan la memoria individual con la colectiva o cuestionan la complicidad y el respaldo que el gobierno militar recibió del pueblo argentino para llevar adelante la guerra² (Caresani, 2014: 23).

Por su parte, la película *Teatro de guerra* (2018), ópera prima de la escritora, performer y directora de teatro argentina Lola Arias, ofrece una mirada diferente sobre el tema. El primer elemento novedoso que propone el film es que su grupo de protagonistas está conformado por soldados que pelearon en Malvinas tanto del bando argentino (Rubén Otero, Gabriel Sagastume y Marcelo Vallejo) como del lado británico (los ingleses Lou Armour y David Jackson junto con el gurka nepalés Sukrim Rai)³. Su objetivo principal: reunir en un proyecto artístico, más de treinta

¹ Entre algunos de los trabajos más representativos caben destacarse: *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, 1984), *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985), *La república perdida II* (Miguel Pérez, 1986), *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988), *Hundan al Belgrano* (Federico Urioste, 1996), *Fuckland* (Josef Luis Marquis, 2000) y *Desobediencia debida* (Victoria Reale, 2010), entre otros.

² De estas obras se pueden mencionar las ficciones *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005) y *La mirada invisible* (Diego Lerman, 2010), junto con los documentales *Estamos ganando. Periodismo y censura en la Guerra de Malvinas* (María Elena Ciganda y Roberto Persano, 2005) y *El Héroe del Monte Dos Hermanas* (Rodrigo Vila, 2011).

³ Otras películas en donde aparecen testimonios tanto de argentinos como de ingleses son *Malvinas. Historia de traiciones* (Jorge Denti, 1983) y *La forma exacta de las islas* (Daniel Casabèi & Edgardo

años después, a quienes pelearon en bandos contrarios para que reconstruyan juntos sus memorias de la guerra de 1982. Por otro lado, esta obra que destaca por una calidad estética novedosa, no reivindica la guerra en un tono triunfalista. Tampoco reconstruye una épica en torno a la figura del soldado ni ingresa en la dicotomía de los veteranos como héroes o perdedores, víctimas o victimarios. Carece de un tono solemne, se permite momentos de humor y de sátira política. Y si bien el conflicto latente por el tema de la soberanía es mencionado, marcando las diferentes posturas entre los protagonistas, la obra no se compromete con estos antagonismos.

Lola Arias nació en Buenos Aires en el año 1976. Su obra multifacética se puede recorrer en un cruce interdisciplinario que va desde el teatro documental, la performance, la escritura y la video instalación. *Teatro de guerra*, su primer trabajo como cineasta, forma parte de un proyecto de cinco años en donde Arias trabajó exclusivamente con ex combatientes de Malvinas: dicho corpus incluye la video instalación *Veteranos* (2014), la pieza teatral *Campo minado* (2016), el libro bilingüe *Minefield / Campo minado* (2017) –editado por la editorial londinense Oberon Books– y finalmente la película *Teatro de guerra*, estrenada en 2018.

Dieleke, 2012). Si bien ambas producciones tienen una diferencia de más de treinta años, esbozan intentos por encontrar elementos en común entre los relatos sobre Malvinas en ambos lados del conflicto: por una parte, la lucha de los pueblos frente a la amenaza neoliberal (en el caso de la obra de Denti) y, por otra, la idea de una comunidad unida por la experiencia común del duelo que vincula a diversas personas con el espacio de las islas (para pensar en el documental de Casabe & Dieleke) (Caresani, 2019: 33). Lo novedoso de *Teatro de guerra* es que justamente estos testimonios diversos comparten el mismo espacio de la puesta en escena.



Teatro de guerra de Lola Arias (© Gema Films, 2018)

Arias comenzó a trabajar en 2013 con la temática de la guerra de Malvinas a partir de ser convocada por el LIFT (Festival Internacional de Teatro de Londres). Allí presentó *Veteranos*, que constaba de cinco instalaciones de video en la que cinco ex combatientes reconstruyen episodios traumáticos de la guerra en los espacios conocidos en que hoy viven o trabajan. El objetivo de este proyecto fue abordar la reconstrucción de un recuerdo con la siguiente consigna: cómo filmar un flashback.⁴ La video instalación *Veteranos* tiene continuidad con la obra teatral o biodrama *Campo minado*, cuya principal innovación es el encuentro vivo entre veteranos argentinos e ingleses (y que son los mismos protagonistas de *Teatro de guerra*) provenientes de dos naciones, otrora enemigas, y que incluyen el sufrimiento de ambos lados del conflicto bélico (Perera, 2017: 314). Como suele ser en la mayor parte de los trabajos de Arias, los protagonistas no son actores profesionales. El resultado

⁴ La muestra constaba de breves cortometrajes, proyectados uno a lado del otro y que cubrían casi todas las paredes de la pequeña sala, cuyos audios podían ser escuchados a través de auriculares por cada espectador. Esta instalación fue exhibida también en la Argentina en 2016 como parte de la muestra *Doble de riesgo* en la sala PAYS del Parque de la Memoria.

fue una pieza teatral presentada tanto en Londres como en Buenos Aires⁵. En palabras de Cecilia Sosa, se trata de un espectáculo que no solo exhibe a los dos grupos de ex combatientes en un espacio común de vulnerabilidad y fragilidad, sino que además nos ayudaría a imaginar una forma más amplia de ciudadanía (Sosa, 2017: 182).⁶

La obra de teatro y la película fueron gestadas de forma casi simultánea, ya que se filmaba al tiempo que se ensayaba. Tras el estreno de *Campo minado* se continuó rodando y a la directora le llevó un año más el trabajo de edición de casi 400 horas de material filmado, cuyo resultado final terminó siendo *Teatro de guerra*. En 2018, año de su estreno, la película fue presentada y premiada en el Festival Internacional de Cine de Berlín y en el BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente). Como parte de la programación de la Temporada Internacional Reino Unido-Argentina (en colaboración con el British Council), en septiembre de 2018 se presentó en la Sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín, en simultáneo con *Campo minado* (exhibida en la Sala Casacuberta del mismo complejo municipal).

Al decidir hacer una obra de teatro y una película con los mismos protagonistas, Arias no quería que el film fuera solo una documentación de la obra como proyecto principal, sino que “*Campo minado* y *Teatro de guerra* son distintas formas de trabajar sobre el mismo problema” (Brodersen, 2018). Al comparar ambas producciones, Marcela Visconti afirma que la versión teatral de la serie, *Campo mina-*

⁵ *Campo Minado* se estrenó en 2016 en el Royal Court Theatre (Londres) y realizó una temporada en Buenos Aires en el Centro de las Artes UNSAM, en co-producción con la Universidad Nacional de San Martín, a sala llena. En Argentina, volvió a reponerse en el Teatro Municipal General San Martín con localidades agotadas: en 2018 en la Sala Casacuberta y 2019 en la Sala Martín Coronado, pasando de 566 a 1049 espectadores respectivamente. En 2020, se repuso vía Streaming el 2 de abril con motivo del 38° aniversario por el Día del Veterano y de los Caídos en la Guerra de Malvinas. Desde su estreno, la obra fue presentada en 25 ciudades, en los Festivales Internacionales más prestigiosos del mundo siempre con gran repercusión entre el público y la crítica.

⁶ Sosa también distingue la repercusión que tuvo *Campo minado* al exhibirse en el Reino Unido, muy distinta al caso argentino: según su lectura como espectadora de la pieza en Londres, era claro que el público local estaba en su mayoría lidiando con un conflicto dejado de lado, que no dejó marcas vividas en sus vidas personales. Es más, la guerra parecería haber tenido lugar en unas islas misteriosas que casi nadie podría ubicar en el mapa (Sosa, Op. cit.: 181).

do, es más cinematográfica que *Teatro de guerra*, anticipando en su título el rasgo distintivo de una película ‘teatral’, “aunque claramente no en el sentido de “teatro filmado”, sino por el modo de procesar la experiencia del tiempo a partir de la duración de lo que acontece, y de su presencia en el plano” (2019: 10).

A partir de estos aportes previos sobre el tema, en este artículo me interesa discutir y analizar cómo en *Teatro de guerra* se complejiza el ejercicio de la memoria cuando se entrecruzan testimonios y materiales de archivo con la performance, disolviendo de este modo los límites entre el documental y la ficción. Para ello, en primer lugar me adentraré en los debates sobre la *posmemoria* –término acuñado originalmente por Marianne Hirsch– y sus derivaciones en el ámbito argentino para reflexionar acerca de la estética de Lola Arias. En segundo lugar, me detendré en el concepto de *memoria multidireccional* –planteado por Michael Roberg– para pensar el lugar del archivo y el testimonio sobre Malvinas en esta obra artística así como también sus repercusiones en las nuevas generaciones de jóvenes, siendo que el asunto por la soberanía y la posesión colonial en torno a las islas continúa siendo un eje en disputa.

El devenir de los archivos

La forma en que *Teatro de guerra* explora e interviene diversos materiales de archivo (tanto provenientes del ámbito público como privado) me permite reflexionar sobre el conflicto bélico de 1982 desde las nociones de memoria, testimonio y el giro archivístico en el arte desde la actualidad. Mi pregunta central para adentrarme en el análisis del film *Teatro de guerra* de Lola Arias es la siguiente: ¿Puede el arte vehicular nuevas formas de la memoria a través del archivo? Para ello, me interesaría reflexionar en el archivo a través de una suerte de metáfora visual, del archivo pensado como una ventana que nos abre hacia una nueva dimensión. En este sentido, pienso el archivo en un devenir donde pasado, presente y futuro coexisten en un espacio y tiempo heterogéneo y que, en el campo particular del arte, generan nuevas producciones de sentido en aquello que llamamos *memoria*.

Hacia fines de los años ochenta surge, dentro de los estudios de la memoria, el término “posmemoria” para estudiar productos culturales que exploran la perdurabilidad de las experiencias traumáticas a través de las generaciones. Planteado en

el marco de los estudios culturales, los autores que inauguran los estudios de la posmemoria son Marianne Hirsch y James E. Young, dos críticos literarios con interés especial en los estudios del Holocausto. Sin embargo, en los últimos años los debates acerca de la posmemoria han generado en Europa y en Estados Unidos una importante polémica sobre el pasado reciente, la memoria y la creación de sitios de memoria en el Cono Sur.

En su libro *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Marianne Hirsch plantea el término posmemoria para definir la experiencia de aquellos que crecen dominados por narrativas que precedieron su nacimiento y “cuyas propias historias tardías son evacuadas por historias de la generación previa moldeadas por eventos traumáticos que no pueden ser entendidos o recreados” (1997: 21)⁷. Si bien, en principio la autora utiliza este concepto para las segundas generaciones de los hijos de sobrevivientes del Holocausto, Hirsch también lo amplía para pensar en otras experiencias de segunda generación de eventos y experiencias culturales o colectivas traumáticas.

Por su parte, en el libro *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*, Beatriz Sarlo despliega su crítica hacia el giro subjetivo como al testimonio o la historia oral que, según su visión, despolitizan los debates sobre la memoria. Más específicamente, Sarlo se cuestiona si los trabajos sobre la posmemoria no implican un gesto teórico más amplio que necesario. Ya que, según la autora, no se vería justificada la creación de un neologismo que ocupe el mismo significado que otros términos como el recuerdo o la memoria. En vez de posmemoria, debería hablarse de una *memoria de segunda generación*, recuerdo público o familiar de hechos auspiciosos o trágicos. De esta manera, la crítica cultural postula que “si el pasado no fue vivido, su relato no puede sino provenir de lo conocido a través de mediaciones; e, incluso, si fue vivido, las mediaciones forman parte de ese relato” (2012: 128). De ello se desprende que, para la autora, la memoria del pasado sea siempre mediada, vicaria⁸ y fragmentaria: “Toda narración del pasado es una re-presenta-

⁷ La traducción es de Mónica Szurmuk (Szurmuk, 2009: 222).

⁸ Aquí Sarlo se refiere a la noción de “pasado vicario”, planteada por James E. Young en su libro *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. Allí, el autor realiza una distinción entre el ‘Recordar’ de una experiencia vivida y el ‘recordar’ proveniente de

ción, algo dicho en lugar de un hecho”, dirá en su texto (2012: 130). Además, Sarlo sostiene que la posmemoria se apoya en una implicación subjetiva de la memoria, y que en el caso argentino puede pensarse para los hijos de militantes detenidos desaparecidos durante la última dictadura que recuperan las memorias de sus padres.⁹

Por otro lado, en el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Mónica Szurmuk define el término posmemoria proponiendo una categoría más amplia que la entendida por Sarlo, a la luz de los debates académicos y culturales más recientes¹⁰. Allí, Szurmuk afirma que la posmemoria es un modo de dar cuenta, en el campo de los estudios de la memoria, de la perdurabilidad emocional de los hechos traumáticos que marca las generaciones subsiguientes a los que la experimentaron: “El campo de la posmemoria está abocado principalmente al estudio de producciones culturales y a las mediaciones culturales de los procesos memorísticos. Su campo más fecundo es el estudio de la fotografía, el performance, el teatro y los sitios de memoria” (Szurmuk, 2009: 222). La posmemoria, entendida en estos términos, se ocupa de la experiencia intersubjetiva de lo social como proceso. La utilización de los medios de comunicación para la creación de estas memorias colectivas es fundamental. Si bien en principio el sitio de la posmemoria es la fami-

narraciones e imágenes ajenas y más remotas en el tiempo. Este segundo modo de recordar es, según Young, vicario.

⁹ Para pensar en un ejemplo, la autora analiza el documental autobiográfico *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, en el cual la cineasta intenta reconstruir desde su experiencia personal la figura ausente de sus padres (Ana María Caruso y Roberto Carri), ambos detenidos desaparecidos cuando Albertina era apenas una niña. Por su parte, Sarlo cuestiona la posición subjetiva y apolítica de la cineasta en el film, haciéndose eco de las críticas que apuntan a que lo político se debe articular desde lo colectivo o por el contrario desde lo creativo y ficcional sin acudir a lo testimonial. Las respuestas culturales adecuadas para el registro de la memoria reciente serían entonces, para Sarlo, o bien la literatura y el arte experimental, o bien el texto académico.

¹⁰ El uso del término posmemoria, señala la autora, en los últimos años se comenzó a extender más allá de los estudios del Holocausto para pensar experiencias de la esclavitud y la segregación, genocidios o experiencias migratorias. A su vez, agrega: “Como los estudios de la memoria, los de la posmemoria acompañan los movimientos sociales de descolonización (...). La memoria y la posmemoria son centrales en los debates sobre los movimientos de esclarecimiento de las violaciones de derechos humanos en Centro y Sudamérica, del fin del apartheid en Sudáfrica y del movimiento de los derechos civiles en Estados Unidos” (Szurmuk, 2009: 223).

lia (tal como lo entiende Beatriz Sarlo), Szurmuk extiende el concepto para incluir procesos sociales más amplios de memorias retrospectivas:

En el caso de experiencias traumáticas, entonces, se utiliza el término “memoria” para referirse a la experiencia y la producción cultural de quienes fueron víctimas, perpetradores o testigos de un hecho traumático, mientras que la posmemoria se enfoca en los registros culturales producidos por quienes crecen a la sombra de estos recuerdos. Estos casos pueden referirse a quienes son descendientes directos de víctimas, perpetradores o testigos o a quienes crecieron en una sociedad atravesada por el trauma pero que no lo vivieron directamente. Por ejemplo, en el caso de los jóvenes que nacieron en la Argentina en el decenio de los setenta, se puede hablar de posmemoria para analizar la producción de cineastas como Natalia Bruschtein, Albertina Carri y María Inés Roqué, hijas de militantes políticos desaparecidos; pero también como lo ha hecho Susana Kaiser para describir el discurso de jóvenes en cuyas familias no hubo experiencias directas de la represión (2009: 224).

A partir de este marco teórico, para el análisis de mi trabajo tomaré la noción de posmemoria planteada por Szurmuk (2009). Por ello, considero que *Teatro de guerra* de Lola Arias es una obra de la posmemoria en tanto producción cultural que puede ser pensada desde los estudios de los procesos memorísticos. En ese gesto por volver a traer al presente qué es lo que sucedió con las memorias de los ex combatientes de Malvinas en la posguerra, Arias recupera los testimonios de sus protagonistas desde el campo del arte. Y como buena heredera del teatro documental o el biodrama (estéticas de gran influencia para Arias), *Teatro de guerra* exhibe y trabaja sobre distintos tipos de materiales de archivos que cobran sentido a partir del testimonio oral ficcionalizado: son relatos sobre el trauma de guerra que se reconstruyen a través de maquetas, vestuarios y otros elementos de la puesta en escena, del uso de la performance o de la voz actual de quien testimonia en el presente. Entre el corpus de archivos heterogéneos se encuentra, por una parte, el archivo personal que va desde objetos (ropas de combate, objetos de guerra), archivos escritos (diarios íntimos, cartas), archivo fotográfico (fotos de la juventud durante el período de la guerra) o bien audiovisual (como registros fílmicos de viajes a las islas realizados por los ex combatientes). Por otra parte, se encuentran los

archivos públicos, que incluyen revistas publicadas por la prensa gráfica de la época, fragmentos televisivos y películas documentales.

Si bien en esta obra se recuperan los testimonios traumáticos de los protagonistas directos que llevaron adelante la guerra (los veteranos), considero que la decisión de incluir, retrabajar, montar, ficcionalizar y modificar dichos testimonios (o eliminar tantos otros) debe comprenderse en el marco de la creación estética de Lola Arias. Ya que cuando los testimonios ingresan al campo artístico y forman parte de un guión o una partitura actuada sobre la cual se desarrolla el hilo narrativo del film, éstos se resignifican generando un nuevo tipo de archivo sobre la guerra. A ello se suma el fuerte entrecruzamiento entre el género documental y la ficción que caracteriza a la estética de Arias.

Otro de los aspectos por los cuales considero a *Teatro de guerra* como una obra de la posmemoria remite a la pregunta central de Lola Arias acerca de qué es lo que pasó con las memorias sobre la guerra del '82 en los años posteriores a ella y su resignificación en la obra de artistas que no habían nacido o que eran niños (como es el caso de Arias) durante la guerra. Los relatos de los veteranos ya no son recuerdos directos sobre Malvinas. El film, entonces, es una apuesta estética que apunta a cómo se recuperan esas memorias desde el presente. Además, gracias a la presencia de las nuevas generaciones de jóvenes (que en la obra aparecen bajo la figura de los muchachos dobles de los protagonistas y los niños en la escuela primaria que dialogan con los veteranos), considero que *Teatro de guerra* puede pensarse desde los estudios posmemoriales porque no dialoga solo con el pasado inmediato de 1982 o con el presente, sino también –y por sobre todo– con el futuro. El problema de la memoria, entonces, remite a cómo se construye el recuerdo desde el hoy y, también, cómo lo será en el porvenir.

De esto se desprende que, tal como señala la propia directora¹¹, uno de los elementos claves en el film es la presencia del paso del tiempo. De cómo los testimonios y sus diversas formas de narrarlo fueron cambiando con el curso de los

¹¹ “El tiempo que pasó fue necesario (...). Ahora ellos están en la final de un ciclo que permite ver lo que hizo la guerra con ellos, las consecuencias de ese hecho que marcó sus vidas. Desde esa perspectiva creo que la película es muy sobre ese tiempo y sobre el tiempo de este proceso artístico”, mencionó Lola Arias en una entrevista (Cruz, 2018).

años, de cómo cambió el cuerpo de esos soldados que pelearon en las islas siendo jóvenes y que hoy bordean los sesenta años, qué pasó con los recuerdos traumáticos que al ser enunciados hoy ya no causan conmoción emocional. Este punto lo retomaré con mayor profundidad en la segunda parte del artículo.

Adentrándome en el análisis fílmico, en los primeros minutos de la película aparece la presentación del casting en el cual Arias trabajó hasta dar con los protagonistas de la pieza teatral y del mismo film¹². Vemos a ex soldados argentinos e ingleses rememorar sus recuerdos del conflicto armado y recrearlos o “actuarlos”, poniendo ellos mismos la voz y el cuerpo frente a la cámara. Pero hay un detalle singular: en ningún momento (tanto en el casting como en el resto del film) el artificio deja de ser revelado. Ya que el casting no da cuenta solamente del trabajo durante el proceso de selección de los protagonistas, sino que ya desde el encuadre se pone en evidencia la maquinaria de representación que hace posible que esos testimonios, ahora recreados y vueltos a narrar muchos años después de la guerra, tengan lugar. En el plano vemos a los hombres enmarcados por la lámina blanca que hace de fondo en el estudio fotográfico, vemos las luces, los cables, los micrófonos del espacio en el cual tiene lugar el rodaje. Aparecen también en el cuadro los sonidistas, los técnicos o los asistentes de dirección que muchas veces hacen de “extras” o personifican a los otros soldados en los recuerdos recreados por los veteranos y actúan bajo las indicaciones de ellos. De esta manera, el registro de la representación que es develado y es subrayado en todo momento, incluye también la presencia de la voz de la propia Lola Arias, la autora del film. Enmarcados en primeros planos, los ex soldados argentinos e ingleses se presentan ante el registro de la cámara cuando detallan –a partir de las preguntas formuladas en español o en inglés por la voz de Arias que se encuentra fuera de cuadro– su nombre, edad,

¹² El casting, que fue largo y trabajoso, es la presentación auténtica de las audiciones que se realizaron en el proceso de búsqueda para dar con los protagonistas, previo al armado de *Campo minado*. El equipo de producción entrevistó aproximadamente a ochenta ex combatientes de ambos lados del Atlántico para luego audicionar y elegir a aquellos que, además de criterios estéticos referidos a sus narraciones, pudieran suspender trabajos y obligaciones para comprometerse con la obra y sus giras (Perera, 2018). En estas imágenes, filmadas en Argentina e Inglaterra, figuran tanto los ex combatientes protagonistas de la obra de teatro y de la película junto con otros veteranos que finalmente no fueron seleccionados. Estos registros permiten dar cuenta del proceso paralelo en el que se gestaron tanto *Campo minado* como *Teatro de guerra*.

rango, rol de combate durante la guerra y profesión actual. En otro momento de las audiciones, hacia el final de la recreación de la anécdota de Rubén Otero en donde narra el hundimiento del Crucero ARA General Belgrano, Arias le da la indicación “Quedate ahí” (si bien no vemos su cuerpo suponemos que está detrás de cámara), hasta que se produce el corte. De esta manera, la maquinaria de la representación propuesta por la joven autora ya comienza a delinear a los veteranos como una suerte de performers de sí mismos.

A partir de esta escena del inicio del film podemos observar cómo la figura del testimonio comienza a transformarse. El nuevo espacio en el cual tiene lugar y el motivo por el que se enuncia es la misma instancia de la representación. Se trata de un testimonio y una forma del recuerdo transformada con el paso de los años (de hecho veremos que una misma anécdota contada por Lou Armour cuatro veces distintas sufre algunas pequeñas transformaciones en el relato). Quien testimonia lo hace poniéndose en el lugar de ese otro que ya no está, recrea su experiencia y cobra un nuevo sentido bajo el trabajo de la performance y bajo las indicaciones autorales de la propia directora. Es un recuerdo devenido testimonio que a lo largo del film, y en el juego entre el documental y la ficción, irá cobrando nuevas formas.

Entre algunas de las figuras de las audiciones aparece también Marcelo Vallejo, campeón de triatlón que fue apuntador de mortero pesado del lado argentino y que también participó en la video instalación *Veteranos*. Casi arrodillado sobre el piso vemos como Vallejo empieza a sacar de varias cajas de cartón sus archivos y recuerdos personales de Malvinas. Al mismo tiempo que muestra a la cámara los objetos va narrando la historia que hay detrás de ellos: una manta de las que usaban con sus compañeros, un pulóver que trajo de las antiguas posiciones del ejército nacional en las islas, un par de borceguíes que encontró de otro soldado, muchos de los cuales todavía se encuentran en el campo de batalla. Además, vemos a un costado una campera de combate, otras cajas de cartón y algunas carpetas cuyo contenido desconocemos.



Teatro de guerra de Lola Arias (© Gema Films, 2018)

Esos objetos, marcados por el paso del tiempo, guardados durante todos estos años en algún rincón del hogar de Marcelo Vallejo, traídos de las mismas islas en uno de sus viajes, vuelven a cobrar sentido en el momento del casting. Esos objetos, con su sola presencia en el presente, nos traen de vuelta un pedazo de tiempo. Como si fueran reliquias traídas de los estantes de un museo, estos objetos son cargados con un fuerte sentido simbólico por testimoniar la guerra que se perdió, la guerra que se peleó en algún lugar remoto del Atlántico Sur. Son restos que testimonian la muerte, fragmentos de lo que quedó de una vida que fue. Porque si hay algo singular en la presencia de estos restos, que están en el aquí y ahora de la puesta en escena, es que esos objetos pertenecen tanto a Vallejo como también pertenecieron a otros caídos en combate cuyos nombres desconocemos. Más aún, la distinción por la pertenencia ya no importa: esa ropa podría pertenecerle a él pero también a cualquier otro soldado caído porque, tal como sostiene Giorgio Agamben, es justamente la condición del sobreviviente, del testigo, poder ponerse en el lugar del otro que no está y no puede dar testimonio (2002: 147).

Hay otro fragmento filmico que da cuenta no solo del haber estado allí del testigo que estuvo en la guerra, sino de las condiciones de precariedad al momento

del combate por parte del Ejército Argentino. Se trata de un registro de archivo personal que Marcelo Vallejo filmó con su cámara en un viaje a las islas hace algunos años. En un paneo horizontal de izquierda a derecha, Vallejo va mostrando, cámara en mano, el paisaje de lo que quedó del campo de batalla. De fondo oímos el sonido fuerte del viento del lugar y su voz que mientras filma, narra: “Ese es el Monte William. Acá estaba nuestra posición de combate. Ese otro monte es el Monte Tumbledown. Ahí arriba habíamos armado todas las carpas. Se las llevaba el viento. Armamos algunos refugios con chapas, pedazos de madera, lo que encontrábamos. Ahí está mi trinchera, esa que está ahí” (y hace un zoom con la cámara).

En estos gestos por parte de los veteranos de mostrar diversos elementos vinculados al recuerdo de Malvinas y ponerlos al servicio de la puesta en escena, en *Teatro de guerra* el archivo personal se vuelve público, adquiriendo una dimensión social más amplia. De aquí la idea de que la obra crea una suerte de comunidad compartida por quienes fueron enemigos en el campo de batalla, y que funciona a partir de la propia creación artística. Esto coincide con lo planteado por Jordana Blejmar, quien al analizar *Campo minado*, dice que los ex combatientes recrean sus experiencias como testigos y observadores de sus propias vidas: un desplazamiento que les permite evaluar los eventos y memorias con cierta distancia y detenimiento, convirtiendo sus experiencias subjetivas en narrativas colectivas y nacionales (2017: 19).

Tal como sostiene Verónica Perera, antes de *Campo minado* y *Teatro de guerra*, los ex combatientes tenían sus propios relatos sobre Malvinas. Sin embargo, el encuentro, la escucha de Arias y su equipo desorganizaron esas narraciones, sacudieron esas verdades subjetivadas. Y en ese momento “comenzó la disputa por el control del testimonio. ¿Quién cuenta qué y cómo? ¿Por qué las experiencias que los veteranos narraban en una hora tuvieron que reducirse a cuatro o cinco minutos? ¿Qué queda afuera del escenario y quién lo decide?” (Perera, 2018). Este es un hecho que indica las negociaciones entre Arias y los veteranos performers para producir un texto dramático surgido entre el documento y la ficción, dirá la autora. Pero además, otro aspecto interesante de este punto es que estas discusiones en el proceso creativo nos remiten a la dimensión arcóntica del archivo planteada por Jacques Derrida (1997). Una dimensión que refiere tanto al *lugar* (en que tiene

lugar ese archivo) como a la *ley* (que representa a la figura de la autoridad que administra e interpreta dicho archivo). En relación con esto, cuando la propia Arias describe su obra con los veteranos como una suerte de “experimento social”, al mismo tiempo establece: “Es un proceso colaborativo pero la última palabra la tengo yo. Y es muy difícil aceptar la autoría del otro cuando cuento mi vida [...] David [Jackson] tuvo muchas peleas conmigo, con la autoridad [...] pensé que iba a tener que irse de la obra. Hasta que entendió que no podía controlar todo” (Perera, 2017: 312).

Al uso de los archivos personales se suman las intervenciones sobre los archivos públicos. Un ejemplo de ello es la secuencia en que los dos soldados ingleses tocan, junto con los tres argentinos, el tema de punk rock *Have you ever been to war?* creado para la pieza teatral (y que en el caso de la obra de teatro se ubica hacia el final de la misma). Allí Lou Armour, interpretando al vocalista principal, canta:

Have you ever been to war?
 Have you ever killed anybody?
 Have you watched men die?
 Have you? Have you? Have you?

Have you ever been ignored by a Government that sent you to war?
 Have you ever watched a friend trying to commit suicide?
 Have you ever held a dying man in your arms?
 Have you? Have you? Have you?
 Have you ever seen a man on fire?
 Have you watched a guy drown in an icy sea?
 And have you ever visited a dead friend's grave with his mother?
 Have you? Have you? Have you?

Have you ever been to war?
 Have you ever been to war?¹³

¹³ “¿Alguna vez fuiste a la guerra? / ¿Alguna vez mataste a una persona? / ¿Alguna vez viste hombres morir? / ¿Te pasó? ¿Te pasó? ¿Te pasó? / ¿Alguna vez fuiste ignorado por un gobierno que te mandó a la guerra? / ¿Alguna vez viste a un amigo tratando de suicidarse? / ¿Alguna vez

Mientras la banda toca el tema musical, el nepalés Sukrim Rai se encuentra mirando, a través de una notebook, el video de Youtube sobre el desembarco de los soldados ingleses en el buque transatlántico SS Canberra¹⁴ tras el fin de la guerra. Estas imágenes de la BBC Motion Gallery en el puerto de Southampton forman parte del repertorio de imágenes más hipermediadas de la guerra de 1982: son uno de los archivos públicos registrados y transmitidos por los noticieros británicos que con el paso del tiempo se han convertido en uno de los fragmentos filmicos más emblemáticos para conmemorar la victoria inglesa y el recibimiento de esos soldados por parte de la población civil. Una multitud de gente (entre los cuales se encuentran mujeres jóvenes y niños) se agolpa con carteles de bienvenida y flores. Se agitan banderines del Reino Unido, globos con los colores de la bandera inglesa son lanzados al cielo y los soldados saludan desde la embarcación mientras descienden.

Es interesante pensar en el estatuto de estas imágenes en la memoria colectiva sobre la guerra. En términos de Beatriz Sarlo, todo recuerdo vivido siempre es mediado. Y es más: la fuerte presencia de los medios de comunicación que caracteriza los últimos decenios hace que el carácter representativo de estas imágenes puedan ser percibidas de una manera tan real, tanto por quien las mira como por aquellos que protagonizaron los acontecimientos. De esta manera, “diarios, televisión, video, fotografía son medios de un pasado tan fuerte y persuasivo como el recuerdo de la experiencia vivida, y muchas veces se confunden con ella” (Sarlo, 2012: 129).

Sin embargo, la inserción de estas imágenes –unidas a través del montaje con la canción de punk rock– hace que se subvierta desde el presente su sentido triunfalista. El contrapunto entre el archivo televisivo y la música (que de modo inquisidor apunta al espectador como observador de desgracias ajenas), refiere a lo que no se ve. A lo que está fuera de cuadro. ¿Qué es acaso lo que esas imágenes de archivo ocultan? ¿Qué intentan simular o no nos muestran? Porque si hay una

sostuviste a un hombre muriendo en tus brazos? / ¿Te pasó? ¿Te pasó? ¿Te pasó? / ¿Alguna vez viste un hombre prendido fuego? / ¿Alguna vez viste a un hombre ahogarse en un mar helado? / ¿Alguna vez visitaste la tumba de un amigo con su madre? / ¿Te pasó? ¿Te pasó? ¿Te pasó? / ¿Alguna vez fuiste a la guerra? / ¿Alguna vez fuiste a la guerra?”.

¹⁴ “SS Canberra victoriously returns home from the Falklands War. Southampton, July 11th, 1982”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=10MBNZhtV9E>

imagen faltante, es justamente aquella que intente dar cuenta de la totalidad del acontecimiento. Es decir, del instante de la muerte. Del horror de las batallas. De eso, precisamente, no tenemos imágenes.



Teatro de guerra de Lola Arias (© Gema Films, 2018)



Teatro de guerra de Lola Arias (© Gema Films, 2018)

Memoria: pasado, presente, futuro

El autor norteamericano Michael Rothberg define la “memoria multidireccional” como “the interference, overlap, and mutual constitution of seemingly distinct collective memories that define the post-war era and the workings of memory more generically” (2006: 162). En este modelo de memoria colectiva, la superposición y la interferencia de memorias contribuyen a la constitución de la esfera pública, al tiempo que los diversos asuntos individuales y colectivos se articulan en ella.

Bajo esta noción de memorias multidireccionales que surgen en la interacción entre diversos pasados y un presente heterogéneo, me interesa detenerme en el relato por parte del ex soldado inglés Lou Armour en donde narra una experiencia traumática ocurrida en el campo de batalla: vio morir en sus brazos a un soldado argentino herido que, segundos antes de fallecer, le dijo en inglés “algo sobre Oxford”, y le confesó no entender por qué estaban peleando. Como comenta el propio Armour en el film, ese contacto con el joven soldado desconocido que le habló en su mismo idioma y con el cual se identificó por la proximidad en edad, es uno de los recuerdos traumáticos de Malvinas que más lo conmovió con el paso de los años y que en *Teatro de guerra* vuelve a ser recreado en cuatro momentos distintos a lo largo del film.

La primera vez que tiene lugar la dramatización de este recuerdo es en el inicio de la película, en una escena en un edificio en ruinas. Allí aparecen, transitando por el espacio, los seis protagonistas que recrean en una escena “actuada” el recuerdo del soldado inglés: Lou Armour hace de sí mismo y mientras va narrando los acontecimientos, los otros veteranos, haciendo cada cual de soldados argentinos o ingleses, simulan ser los otros combatientes que estaban con él durante el encuentro con el soldado argentino (y que aquí es interpretado por el veterano Rubén Otero). La segunda instancia donde vemos esta misma escena es durante las audiciones para el film y la obra de teatro. Este momento es cronológicamente anterior a la recreación para la película, ya que es cuando Lou Armour aparece por primera vez mientras cuenta y recrea con el cuerpo esta anécdota, solo frente a la cámara.

Luego hay un tercer momento en el que vuelve a aparecer el testimonio, de una forma aún más interesante: Lou está en una sala despojada, sentado en un sillón y

vemos su rostro en primer plano. Tiene puesto el pulóver de los Royal Marines Commando del que formó parte durante la guerra y, con la mirada hacia un costado, lo vemos gesticular unas palabras sin que emita sonido con la voz. El origen de esa voz desconocida se revelará unos segundos después, ya que se trata del fragmento del documental televisivo inglés *Falklands War – The untold story* (1987), de Peter Kosminsky, en donde un Lou Armour joven aparece, por primera vez, narrando en una entrevista la anécdota con el soldado argentino con los ojos llenos de lágrimas.

Lo que tenemos ahora es el testimonio original y el testimonio recreado casi a modo de playback por el mismo protagonista, más de treinta años después. La pregunta que cabría hacer es qué pasó en el transcurso de estos años entre la primera entrevista y la actualidad, qué pasó con este testimonio a lo largo del tiempo. Qué cambió, qué se transformó con la experiencia y con el dolor de la guerra. En esta escena del film, luego de ver el fragmento del documental de 1987, la cámara vuelve a enfocar en un plano general a Lou Armour en la actualidad. Y éste comenta que siendo un Royal Marine, durante treinta años sintió culpa y vergüenza por llorar a un muerto argentino. Que hoy en día cuando conoce a alguien, la gente suele *googlearlo* y lo primero que aparece al poner su nombre es ese fragmento del documental. Por eso se le hacía difícil evadir gente que quisiera hablar con él sobre la guerra. Y Armour agrega una frase singular: “I could tell the story again about the dead Argentine, and it wouldn’t necessary make me cry”.¹⁵

A partir de esto, considero que *Teatro de guerra* de Lola Arias elabora una configuración del personaje bajo el efecto de deconstrucción. En tanto la vida de los protagonistas es re-narrada y re-escrita bajo la propuesta de Arias, la selección y segmentación de elementos que los constituyen en tanto sujetos históricos (recuerdos, fotografías, escritos, vestuario) son reelaborados y resignificados en una nueva construcción parte ficcional y parte documental, cuyo resultado es la misma obra.¹⁶ La historia propia se narra bajo la forma de un guión, una partitura que

¹⁵ “Podría volver a contar la historia del argentino fallecido, y no me haría llorar necesariamente”.

¹⁶ A ello se suma lo dicho por Arias cuando describe todas las escenas de la película: “Son, a la vez, auténticas y artificiales. A veces parece que están sucediendo por primera vez; otras, que se trata de una situación largamente ensayada. La película alterna entre realidad y ficción, espontaneidad y actuación”.

hay que seguir, una escena que se recrea y se vuelve a actuar. Y si bien el límite entre persona-personaje se desdibuja, los protagonistas (recordemos que no son actores profesionales) son veteranos que efectivamente estuvieron en Malvinas. Pero dado que en toda narrativa prevalecen papeles y roles, cuando ingresan al campo del arte los veteranos son también performers que hacen de sí mismos.

A su vez, la vida permite ser pensada como una obra abierta. Así como la performance y la vida se rigen por el cambio y la no cristalización del pasado, la re-actualización de la memoria en forma permanente permite un vínculo más cercano al devenir histórico. Otro punto interesante es que en la estética de Arias, cuando se reconstruye un recuerdo traumático, tanto el ejercicio repetitivo de su recreación como el subrayado sobre el paso del tiempo hacen que la emotividad del testimonio pase a un segundo plano.

Volviendo a la idea de *Teatro de guerra* como una propuesta estética posmemorial que apunta a cómo se recuperan las memorias desde el presente, no podemos dejar de mencionar la presencia de las nuevas generaciones. El primer momento en que aparecen es cuando el grupo de veteranos visita una escuela pública primaria en Argentina. Allí, Marcelo Vallejo observa, junto con una niña que se para a su lado, varios carteles colgados en las paredes del patio que fueron escritos por los alumnos: “Homenaje a los héroes de Malvinas”, “Ni renuncia ni olvido”, “Prohibido olvidar... Los ‘Ex combatientes’”. Otra niña le pregunta en inglés a David Jackson cuál es su color preferido y a qué le tenía miedo en la guerra, tras lo cual éste le confiesa su temor a las bombas de los aviones argentinos. Sukrim Rai le señala a un niño, usando un globo terráqueo, su país de origen y todos los otros países del mundo en los que luchó formando parte de sus milicias. Parado al frente de una clase con los otros veteranos, Lou Armour narra en inglés la recuperación de las islas el 2 de abril (“*I know you call it something different, but to me it was an invasion*”, dice) y luego muestra la fotografía en la que aparece tras la rendición en la casa del gobernador y que fue tapa de la revista *Gente*. Finalmente, la secuencia cierra cuando un niño de la clase levanta la mano para preguntarles si alguna vez vieron morir o mataron a alguien (una de las preguntas más comunes que, según los veteranos, les hacen los alumnos cuando visitan colegios).

Particularmente, me interesa detenerme en la cuarta recreación del testimonio de Lou Armour que se da hacia el final del film. Una suerte de epílogo que retoma

el principio del documental con el relato del ex soldado inglés pero que, además, vuelve a incluir a los jóvenes de la generación actual. Sin embargo, ahora no se trata de niños, sino de seis muchachos (entre adolescentes y jóvenes adultos) que tienen casi la misma edad que tenían los veteranos cuando lucharon en Malvinas. En este epílogo, los jóvenes “que hacen de dobles de los protagonistas” recrearán la primera escena del film actuada por los ex combatientes y vemos los momentos previos en donde se preparan para dicha interpretación: se dejan cortar el pelo como lo tenían los protagonistas en el ‘82, se ponen la ropa de combate, miran fotos de ellos de esa época, les preguntan a los veteranos acerca de cómo era su personalidad en aquel entonces o qué los animó a participar en la guerra.

De alguna forma, estos jóvenes se van “metiendo” en el personaje de los protagonistas. En la secuencia final que tiene lugar en lo que parecería ser un descampado, los veteranos vuelven a actuar la escena del encuentro entre Lou Armour y el soldado argentino mientras los muchachos (vestidos igual que cada uno de ellos) los miran sentados en el piso. En cierto momento, los veteranos quedan como congelados y los jóvenes lentamente se van levantando para ocupar su lugar en la escena. El último plano es la imagen de los veteranos que miran, tal como si se tratara de una fotografía, la escena que hace poco recrearon y que ahora es actuada por los muchachos. Esa presencia de los cuerpos jóvenes nos hace caer en la cuenta del paso del tiempo, de la distancia entre esos adultos a quienes la guerra les pasó hace casi cuarenta años y estos muchachos “que podrían ser hoy sus hijos o nietos y que no habían nacido cuando ocurrió la guerra de Malvinas”.¹⁷

¹⁷ Según Arias, incluir este epílogo se apoya en la necesidad de marcar distancia entre presente y pasado: “Cuando uno los escucha hablar de la guerra [a los veteranos] los ve como son ahora, a más de 30 años de aquello y con casi 60 años de edad. Pero no fueron estos los que fueron a las islas, fueron otros. Eran pibes de 18 a 20 años que en pleno proceso de despertar hacia la vida adulta se toparon con lo monstruoso de la guerra. Para llegar a esa instancia es que la película termina con una escena actuada por dobles, por actores jóvenes, para ayudar a entender aquella realidad” (Cruz, 2018).



Teatro de guerra de Lola Arias (© Gema Films, 2018)

En esta secuencia final, pasado, presente y futuro se superponen en capas de tiempo y espacios heterogéneos que se cruzan en un ida y vuelta. El documental cruza los límites de la ficción en un juego entre la escena ensayada, la obra performática, el devenir de la vida y el paso de los años. Las memorias de la guerra se reactualizan. Y la palabra del testigo se transforma en un archivo abierto. Allí reside, como bien dirá Jacques Derrida, la promesa de futuridad del archivo para las generaciones actuales y las venideras: una “cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana” (1997: 44).

Conclusiones

¿Qué sucede entre cada recreación de una experiencia traumática bajo la forma del testimonio? ¿Qué es lo que modifica el paso del tiempo? ¿Qué pasa cuando ese recuerdo ya no produce la misma tristeza y se vuelve una experiencia sanadora a través del arte? ¿Qué le llegará de ese testimonio a las generaciones actuales y a las que están por venir? ¿Qué puede aportar el arte a la memoria cuando uno se ve

en el cuerpo y en el rostro del otro? La salida que nos permite *Teatro de guerra* de Lola Arias es a través del juego entre el documental y la ficción. En el límite entre la recreación de escenas que tienen mucho de verdadero pero que en su construcción y artificio también develan una parte de la falsedad de la puesta en escena. En las formas del arte para recuperar y recrear esos recuerdos de guerra que se desdibujan con el paso de los años, que se modifican mínimamente en cada relato. En cómo recibe estas memorias la generación posterior y cómo las resignifica desde su propia experiencia.

Frente al horror, lo inenarrable de la muerte y de la guerra, la potencia del arte pareciera poder darnos algunas respuestas: puede dar cuenta del dolor, recrear una memoria activa y mantener un recuerdo de manera punzante. Una imagen espejada del otro quien fuera parte del bando enemigo. O de un otro más joven que recogerá esas memorias en el mañana.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2002). *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Madrid: Editora Nacional.
- Blejmar, Jordana (2017). "Autofictions of Postwar: Fostering Empathy in Lola Arias' Minefield/Campo minado". *Latin American Theatre Review*, vol. 50, no. 2, pp. 103-123.
- Brodersen, Diego (2018). "Hay una tensión entre lo artificial y lo real" [en línea]. *Página 12*. 6 de Septiembre de 2018. <<https://www.pagina12.com.ar/140206-hay-una-tension-entre-lo-artificial-y-lo-real>> [consulta 3 de abril de 2020].
- Caresani, Luciana (2014). "Representación y memoria en las imágenes de archivo del cine argentino sobre la guerra de Malvinas". *Imagofagia*, no. 10, año VI, pp. 1-24.
- (2019). "Destellos de Malvinas. Archivo, testimonio y memoria en La forma exacta de las islas". *En la otra isla. Revista de Audiovisual Latinoamericano*, no. 1, año I, pp. 31-40.
- Cruz, Alejandro (2018). "Lola Arias y la cara más radical de una guerra" [en línea]. *La Nación*. 5 de septiembre de 2018. <<https://www.pressreader.com/argentina/la-nacion/20180905/282200831802557/>> [consulta 10 de mayo de 2020].
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Hirsch, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.
- Perera, Verónica (2017). "Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La guerra de Malvinas en Campo Minado de Lola Arias". *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, no. 16, diciembre de 2017, pp. 299-323.
- (2018). "Un caleidoscopio de Malvinas: 'Campo minado' y 'Teatro de guerra' de Lola Arias" [en línea]. *Revista Transas. Letras y Artes de América Latina*. Buenos Aires. <<https://www.revistatransas.com/2018/09/27/campominado/>> [consulta 16 de mayo de 2020].
- Rothberg, Michael (2006). "Between Auschwitz and Algeria: Multidirectional Memory and the Counterpublic Witness". *Critical Inquiry*. University of Chicago, no. 33, Autumn 2006, pp. 158-184.
- Sarlo, Beatriz (2012). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. 2005. Buenos Aires/México: Siglo XXI Editores.
- Sosa, Cecilia (2017). "Campo minado/Minefield: War, affect and vulnerability – a spectacle of intimate power". *Theatre Research International*, vol. 42, no. 2, pp. 179-189.
- Szurmuk, Mónica (2009). "Posmemoria". *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Szurmuk, M. y McKee Irwin, R. eds. México DF: Siglo XXI Editores, pp. 222-226.
- Visconti, Marcela (2019). "Actos de guerra. Tiempos y escenas para pensar Malvinas". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, pp. 2-16.