

Estética y política: representaciones de la guerra de Malvinas en las obras *Campo Minado* (2016) y *Teatro de guerra* (2018) de Lola Arias

Aesthetics and politics: representations of the Malvinas War in the works *Campo Minado* (2016) y *Teatro de la guerra* (2018) by Lola Arias

Mora Hassid
morahassid@gmail.com
Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina

Recepción: 19 Agosto 2022
Aprobación: 28 Septiembre 2022
Publicación: 01 Diciembre 2022

Cita sugerida: Hassid, M. (2022). Estética y política: representaciones de la guerra de Malvinas en las obras *Campo Minado* (2016) y *Teatro de guerra* (2018) de Lola Arias. *Aletheia*, 13(25), e143. <https://doi.org/10.24215/18533701e143>

Resumen: El 40 aniversario de la guerra de Malvinas constituye un contexto propicio para visitar las producciones artísticas y culturales que narran la guerra, así como también el abordaje que desde las ciencias sociales se ha hecho de la misma. En los últimos años, concomitantes con políticas públicas tendientes a recuperar la memoria de la guerra de Malvinas, ha habido una proliferación de objetos culturales y artísticos que narran el conflicto bélico. Este artículo analiza las representaciones de la guerra de Malvinas presentes en la obra de teatro *Campo Minado* (2016) y en la película *Teatro de Guerra* (2018) de la artista argentina Lola Arias. Ambas obras reúnen a seis ex combatientes de la Guerra de Malvinas, tanto argentinos como británicos, que tres décadas después del conflicto bélico ponen en escena sus memorias. El objetivo de este trabajo consiste en analizar el gesto estético-político presente en dichas obras.

Palabras clave: Memoria social, Malvinas, Teatro, Lola Arias.

Abstract: The 40th anniversary of the Malvinas War constitutes a propitious context to revisit the artistic and cultural productions that narrate the war, as well as the approach that the social sciences have made of it. In recent years, in association to public policies that aim at recovering the memories of the Malvinas War, there has been a proliferation of cultural and artistic objects that narrate the war. This article analyzes the representations of the Malvinas War in the theater play *Campo Minado/Minefield* (2016) and in the film *Teatro de Guerra/Theater of war* (2018) by the Argentine artist Lola Arias. Both works bring together six ex-combatants of the Malvinas War, both Argentine and British, who staged their memories three decades after the war. The aim of this work is to analyze the aesthetic-political gesture present in these works.

Keywords: Social memory, Malvinas, Theater, Lola Arias.

El presente artículo se propone estudiar las representaciones de la guerra de Malvinas a partir del análisis crítico de la obra de teatro *Campo Minado* (2016) y la película *Teatro de Guerra* (2018) de la artista argentina Lola Arias.¹

Este proyecto artístico, que Arias denomina “experimento social”, reúne a seis ex combatientes de la Guerra de Malvinas, tanto argentinos como ingleses, que más de tres décadas después del conflicto bélico ponen en escena sus memorias. Los argentinos Marcelo Vallejo, Gabriel Sagastume y Rubén Otero, por un lado, y los británicos David Jackson y Lou Armour –dos ingleses– y Sukrim Rai –un ghurka nepalés– por el otro, ponen en escena, en conjunto, sus memorias de la guerra. Lejos de abordar desde una perspectiva historiográfica lo que aconteció entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982 en las Islas Malvinas, estas obras tratan de las memorias de estos hombres: de sus vidas antes, durante y después de la guerra.

El artículo se propone indagar en el gesto estético-político presente en las obras de Arias que serán analizadas en conjunto bajo el término “proyecto artístico”. Sostendremos que el gesto estético-político aquí presente tiene que ver con la configuración de nuevas imágenes, hasta entonces inéditas, sobre la guerra de Malvinas. Para analizar el proyecto artístico emplearemos una mirada semejante a la de Rancière y Didi-Huberman en *La política de las imágenes* (2008) al analizar las obras del artista chileno Alfredo Jaar. Esta metodología consistirá en analizar las obras de Arias en términos de imágenes, entendiendo que “las palabras también son materia de imagen” (Rancière, 2008, p. 82). A partir de esta mirada analizaremos qué imágenes acerca de las memorias de la guerra de Malvinas construyen las obras. Para eso nos detendremos en cómo se configuran esas imágenes compuestas por sonidos, voces, objetos y documentos históricos.

POLÍTICAS DE LA MEMORIA, MEMORIAS POÉTICAS

El año 2004 se constituye como una fecha bisagra en tanto marca el comienzo de la institucionalización –por parte del Estado– de los reclamos de los movimientos de derechos humanos nucleados en torno a la consigna de Memoria, Verdad y Justicia. La emergencia de la memoria como política de Estado habilitó nuevas formas de pensar el pasado desde el campo estético que se permitieron ciertas licencias e inauguraron nuevas relaciones entre arte, memoria y política. En efecto, Lola Arias forma parte de una generación de artistas que desde comienzos del 2000 instauran nuevos lenguajes estéticos para narrar la historia argentina reciente. Se trata de obras que proponen una revisión crítica del pasado a partir de “nuevas poéticas de representación” (Blejmar, Mandolessi, Perez, 2018, p. 13) que se distancian de las producciones artísticas anteriores tanto en sus formas como en sus contenidos. Esta generación de artistas se permitió experimentar en las formas y también en los modos de abordar el pasado desde una perspectiva crítica pero alejada del tono marcadamente denunciatorio que había caracterizado a varias de las obras y reflexiones teóricas producidas durante la postdictadura inmediata. Es en ese sentido que ubicamos tanto a *Campo Minado* como a *Teatro de guerra* dentro de las nuevas poéticas de representación. Dentro de las políticas de la memoria implementadas durante el período 2003-2015, nos interesa detenernos en aquellas destinadas específicamente a Malvinas. Desde el inicio del período kirchnerista “la cuestión Malvinas” ocupó un importante lugar en la agenda pública tanto nacional como internacional. Esto tuvo lugar en la política diplomática así como también en políticas concretas destinadas a ex combatientes y familiares de sobrevivientes. En el 2004, por ejemplo, se sancionó el Decreto Presidencial 1357 que implicó un incremento cuantitativo en términos de las pensiones recibidas para los ex combatientes de Malvinas así como también una ampliación respecto de quienes eran subsidiarios de dichos beneficios (Lorenz, 2022).² El decreto, además, cambió la denominación de “ex soldados combatientes conscriptos” a “veteranos de la guerra del Atlántico Sur” lo cual implicó una ampliación respecto de quienes pasaron a ser considerados por el Estado Nacional como Veteranos de Guerra de Malvinas (VGM).

En ese sentido, la recuperación de la memoria como política de Estado implicó el fin de un período de “desmalvinización”, término sugerido por Alain Rouquié para referir a “un proceso en el que se instaló un dispositivo de silenciamiento progresivo del tema, que se expresó con diferentes matices en distintos ámbitos [...] y que llevó a una deshistorización de la guerra del Atlántico Sur” (Torres, 2018, p. 334). Federico Lorenz sitúa el fin de este proceso durante el gobierno kirchnerista, sobre todo a partir del 2010, en donde Malvinas empieza a ocupar “un espacio creciente en la retórica y gestualidad gubernamentales” (2015). La reinstalación del tema Malvinas en la sociedad argentina permitió un acercamiento hasta ese momento impensado entre los reclamos de los ex combatientes y los organismos de derechos humanos. Reclamos que hasta el momento no era posible articular porque “todo aquello que anduviera vestido de verde y reivindicara la experiencia de guerra, aunque fueran soldados conscriptos que denunciaban a sus jefes y reclamaban el reconocimiento social, olía a ‘pro dictadura’” (Lorenz, 2015). Este acercamiento permitió, por ejemplo, que en el 2007 un grupo de soldados ex combatientes denunciara como crímenes de lesa humanidad los malos tratos sufridos durante el conflicto bélico por parte de sus superiores. Si bien habían existido denuncias por torturas anteriormente, estas no tenían el carácter de crímenes de lesa humanidad con la imprescriptibilidad que esto implica.³

El 2012, en el trigésimo aniversario de la guerra, se realizaron múltiples conmemoraciones que acrecentaron la presencia de Malvinas en la sociedad argentina. Ese mismo año se sancionó el Decreto Presidencial 200/2012 en el que se dispuso la desclasificación del *Informe Rattenbach* y se creó una comisión para analizarlo.⁴ El informe era el resultado de una comisión creada a fines de 1982 con el fin de asesorar a la Junta Militar acerca de los motivos de la derrota Argentina en la guerra y establecer responsabilidades y sanciones. Los resultados del informe, encabezado por Benjamin Rattenbach, se entregaron en septiembre de 1983 pero como las conclusiones sobre las responsabilidades políticas y militares de los altos mandos eran muy severas la dictadura decidió ocultarlo.⁵ El documento permaneció en estado confidencial hasta el año 2012 en el que se decretó la apertura y conocimiento público del mismo.

En el 2012, además, la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner reforzó la gestión diplomática con respecto al reclamo de la soberanía de las Islas y, posteriormente, en el 2013, creó la Secretaría de Asuntos Relativos a Malvinas dentro de la Cancillería. Por otro lado, en el 2014 se creó el Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur emplazado en el predio de la ex ESMA. Además, estas políticas fueron acompañadas de gestos por parte del gobierno como el lanzamiento del billete de \$50 en alusión a Malvinas, anunciado el 2 de abril del 2014, y el impulso para la identificación de los soldados argentinos enterrados en Malvinas.⁶ Asimismo, a principios del 2015 se sancionó el Decreto Presidencial 503 en el que se dispuso el relevamiento de la clasificación de seguridad de toda documentación de carácter no público vinculada al desarrollo del Conflicto Bélico del Atlántico Sur.⁷ A partir de estos documentos, se pudo constatar que los conscriptos habían sido obligados a firmar un documento en el que se comprometían a guardar silencio con respecto a lo acontecido durante la guerra como condición para darse de baja del servicio militar. Los soldados, al regresar de las islas, fueron forzados a firmar esta cartilla con el propósito de silenciarlos y evitar denuncias y movilizaciones respecto de las condiciones en las que se había desarrollado la guerra.

La reinstalación de la cuestión Malvinas en la sociedad argentina tuvo lugar no solo en el ámbito de la política sino también en la proliferación de libros, ensayos y debates sobre el tema. Esto permitió nuevos abordajes estéticos sobre la guerra y, sobre todo a partir del 2010, tanto en la literatura, la literatura infanto-juvenil, en el cine, como en el teatro hubo un auge de obras que tomaron a Malvinas como tema central. En el ámbito del teatro existió una importante cantidad de obras producidas en torno al trigésimo aniversario de la guerra acompañadas por el Concurso Nacional de Obras de Teatro organizado por el Instituto Nacional del Teatro (INT), que en el 2012 estuvo dedicado a los “30 años de Malvinas”.

Esta breve periodización respecto de las *políticas de memoria* y su vínculo con las *memorias poéticas* nos permite plantear la existencia de una relación no lineal entre los modos de narrar el pasado desde la estética

–literatura, poesía, cine, teatro, artes visuales–, por un lado y por otro, el contexto social, cultural y político desde el cual se narra. Esto es un vínculo por contagio y retroalimentación entre las memorias poéticas y las políticas de memoria.

LÍMITES ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN

Tanto en *Campo Minado* como en *Teatro de guerra* los seis veteranos narran sus experiencias, hechos que realmente vivieron, pero ese relato es producto de un trabajo artístico previo en el que la directora, junto con los protagonistas, trabajaron con esos recuerdos y elaboraron un guión en conjunto. Pero, estos veteranos, parados en un escenario o set de filmación, repitiendo un texto previamente elaborado y ensayado, ¿están actuando?. Tanto *Campo Minado* como *Teatro de guerra* se mueven en los límites entre la realidad y la ficción, una de las características propias del teatro documental; un género que traslada el dispositivo propio del cine documental al escenario del teatro, que no se circunscribe únicamente a la Argentina aunque tiene una historia y un fuerte desarrollo en la escena local. Una de sus principales referentes es la dramaturga Vivi Tellas (2017), creadora del Biodrama, un género que trabaja con la biografía de las personas como material escénico.⁸ Dada la diversidad que caracteriza al género del teatro documental, retomamos a Pamela Brownell (2013), investigadora especializada en crítica teatral, para plantear que no existe un único teatro documental sino teatros documentales, en plural.⁹

El guión del proyecto artístico fue realizado por Lola Arias con la colaboración de los seis ex combatientes que aportaron no solamente sus recuerdos sino también materiales que formaron parte de las obras. La escritura colaborativa, así como también el uso de archivos y objetos personales es una de las características del teatro documental que utiliza estos elementos como punto de partida para la elaboración de las obras. Sin embargo, los archivos presentes en las obras no aparecen allí como meros documentos históricos sino que están descontextualizados y recontextualizados en el marco de obras que proponen una activación singular de los mismos.

En el marco de las obras, los ex combatientes devienen performers como producto de un trabajo artístico en el que en el escenario, o set de filmación, logran dejar de ser víctimas de lo que vivieron para pasar a tener un rol activo en lo que están actuando. En ese sentido, el concepto de performance, tomado de Diana Taylor (2012) nos permite atender al proyecto artístico de Arias desde un lente epistemológico que hace hincapié en el rol de la participación activa de los performers en el marco del proyecto artístico.

Las imágenes que las obras nos proporcionan de los ex combatientes se distancian de las construidas tanto por los medios de comunicación como por gran parte de la literatura producida inmediatamente después de la guerra.¹⁰ En el caso de los veteranos ingleses, las obras muestran su dolor, la importancia que tuvo la guerra de Malvinas en sus vidas y los efectos que aún perduran sobre ellos. David Jackson, por ejemplo, cuenta que en el 2007 volvió a las islas para despedirse de un amigo suyo que murió durante la guerra en un accidente de helicóptero. Además, narra cómo fue su regreso a Gran Bretaña luego de la guerra atravesado por el aislamiento social, la depresión, un diagnóstico de stress post-traumático y cuenta que “a veces salía a caminar hasta las tres de la mañana y me enojaba porque habían muerto más veteranos a causa de suicidios que los que murieron durante la guerra”.

En cuanto al nepalés Sukrim Rai, el proyecto artístico echa luz sobre muchos de los mitos construidos en torno a la participación de los gurkhas en la guerra. En las obras se repone lo que se decía de ellos durante el conflicto bélico: “los Gurkhas son mercenarios asesinos. [...] Con su cuchillo cortaron cabezas, brazos, piernas y dejaron los cuerpos despedazados en el campo de batalla” Sin embargo, Sukrim casi no llegó a combatir en la guerra de Malvinas. Estuvo por atacar el monte William pero la guerra finalizó antes. El nepalés cuenta que, junto a un compañero, el 7 de junio descubrió a una patrulla argentina en Egg Harbour House pero que en lugar de matarlos los capturó con su “kukri”, el famoso cuchillo que utilizan.

En el caso de los ex combatientes argentinos, estos no aparecen allí como meras víctimas, ya sea del Estado argentino que los envió a la guerra con escasa instrucción, o de los ingleses, ampliamente más capacitados que ellos para el combate. Tal como plantea Lorenz, esta imagen construida en torno a los ex combatientes como víctimas y actores pasivos de lo que habían vivido “cerraba la posibilidad a los sobrevivientes de la batalla de contar sus experiencias desde un punto de vista activo, que es en muchos casos como lo habían vivido” (2006, p. 28). En cambio, las obras instauran nuevas imágenes acerca de los veteranos. Nos proporcionan imágenes de los ex combatientes casi cuatro décadas después del conflicto armado, de hombres de alrededor de 60 años, cuestión que los distancia radicalmente de la imagen de “los chicos de la guerra” construida en torno a la figura de los ex combatientes argentinos y tan presente en el imaginario local. Lejos de esto, las obras nos muestran a hombres que atravesaron toda su adultez con las memorias de esa guerra, que se permiten emocionarse al contar el dolor que vivieron durante y después de la guerra y se permiten mostrar debilidad y fragilidad en lugar de la fortaleza y rigidez que el uniforme militar suele connotar.¹¹

PRIMERA PERSONA

La cultura contemporánea se caracteriza por el retorno del sujeto al centro de la escena, en donde la experiencia propia y uso de la primera persona adquieren un lugar privilegiado. Leonor Arfuch toma de Philippe Lejeune la expresión de espacio biográfico y la amplía para referirse a la proliferación de “narrativas del yo” caracterizadas por una amplia heterogeneidad discursiva. La proliferación de este género y el “yo” como garantía de autenticidad adquieren un rasgo sobresaliente en las últimas décadas. Este creciente proceso de subjetivación y el uso de la primera persona como punto de vista privilegiado, no solo adquiere un lugar central en el ámbito de la literatura, el arte y los medios de comunicación, sino que también coincide con su relevancia en el ámbito de los estudios históricos y culturales.

El proyecto artístico de Lola Arias se inscribe en este espacio biográfico propuesto por Arfuch. La idea de espacialidad nos permite entenderlo como un paisaje de época (Arfuch, 2010) del que estas obras forman parte. En el proyecto artístico los ex combatientes narran una historia que los tiene como protagonistas. El uso de la primera persona es constante en las obras y allí, esos yoes de la ficción coinciden con los yoes reales y en esa coincidencia radica la potencialidad de sus relatos. El uso de la primera persona, la presencia de los veteranos –incluso su proximidad en el caso del escenario– y la credibilidad que encarnan esos cuerpos en lo que narran forman parte ineludible del proyecto artístico. La singularidad del yo, rasgo característico de esta época, aparece evidenciada a través del cuerpo, el rostro y la voz.

En el inicio de *Campo Minado* cada uno de los veteranos se presenta y en primera persona cuenta cómo llegó a convertirse en soldado. Allí el pronombre personal “yo” se repite constantemente, aun cuando en el español su uso no es necesario para marcar la persona. El relato de cada uno de ellos; “Yo soy abogado penalista, y en la guerra fui un soldado mediocre”, “Yo entré a los Royal Marines a los 16 años”, “Yo estudié hasta séptimo grado”, da cuenta de la heterogeneidad de sus historias. En el caso de los argentinos, por ejemplo, tanto Rubén Otero como Gabriel Sagastume fueron sorteados para hacer el servicio militar obligatorio vigente hasta 1994,¹² mientras que Marcelo Vallejo decidió ir a la guerra por voluntad propia. Los dos ingleses ingresaron al Royal Marine a los 16 años; en el caso de David Jackson continuó con la tradición de su padre, su abuelo y su bisabuelo que eran militares, mientras que Lou Armour lo hizo como una forma de escaparse de su familia adoptiva. El caso del nepalés Sukrim Rai es quizás para nosotros el más singular; tanto su abuelo como su padre pertenecían al ejército británico y él también ingresó allí a los 18 años y fue seleccionado en Hong Kong junto a 300 chicos nepaleses entre 50.000 que querían ser gurkhas. Si bien el recorrido de cada uno de ellos es singular, sus historias nos permiten vislumbrar ciertas diferencias entre los argentinos y los británicos. En primer lugar, quienes pelearon en el ejército británico tomaron la decisión de convertirse en soldados, mientras que en Argentina Marcelo Vallejo es, al igual que en las obras, una excepción, en tanto la mayoría de quienes pelearon en la guerra eran conscriptos que no habían decidido

hacer el servicio militar ni combatir en Malvinas. Por otro lado, la trayectoria de cada uno de ellos da cuenta de las diferencias en el grado de instrucción con las que contaba el ejército británico y el argentino. El grado de formación, la experiencia e incluso la edad que tenían en la guerra de Malvinas era muy distinta en un caso y en otro.

En el proyecto artístico, el relato singular de cada uno de los performers se va enlazando con relatos públicos sobre la guerra de Malvinas. Cada uno de ellos cuenta, en primera persona, cómo vivió el *Hundimiento del Belgrano*; el *Último día de la guerra*, la *Vuelta a casa*,¹³ y en cada uno de estos capítulos sus historias personales, sus memorias privadas, incluso íntimas, se van enlazando con memorias públicas acerca de esos hechos y con una historia más grande de la que forman parte.

A través del montaje de las voces de cada uno de los veteranos se construye un relato acerca de la guerra de Malvinas. Pero la articulación de esas voces, y los recuerdos que invocan, no es llevada a cabo por los protagonistas de esas vivencias sino que esos relatos están reconfigurados por la directora de las obras. Lola Arias es quien les habilita la voz a los seis ex combatientes y eso es, en sí mismo, un gesto político. Pero ella no solo habilita estas voces sino que también las ordena y codifica como parte de un relato poético más grande. Esas autobiografías, esos recuerdos, esos objetos están resignificados por la artista y filtrados por su voz. En *Teatro de guerra* la voz de Arias aparece literalmente. En la escena de las audiciones es su voz en off la que se escucha entrevistar a los veteranos: “¿Nombre? ¿Edad? ¿Rango? ¿Rol de combate? ¿Profesión actual?”. Y también en inglés; “Name? Age? Range? Current profession?”. Su voz aparece literalmente allí pero está presente todo el tiempo en el guión, tanto de la película como de la obra de teatro. La presencia de su voz, que no está oculta sino evidenciada, no es una característica menor sino que aparece como una huella de la mano que compone esos relatos.

Las voces de los veteranos no son las de sobrevivientes dando testimonio frente a la justicia, sino que son las voces de seis veteranos devenidos performers poniendo su voz y su cuerpo como parte de una narración poética. Quien ficcionaliza estos testimonios es, efectivamente, Lola Arias. Este proceso –no exento de tensiones–¹⁴ implicó para cada uno de los veteranos que otra persona narre sus memorias y que, además, les diga a ellos mismos cómo actuarlas, qué gestos usar, qué palabras enfatizar. El gesto de Arias radica en el modo en el que ordena esas voces; en el montaje que realiza de esos recuerdos y en la forma en que poetiza esas memorias.

LA PREGUNTA POR EL NOSOTROS

Junto al uso de la primera persona del singular, predominante en el proyecto artístico, aparece la pregunta por el nosotros. Frente a la singularidad del yo, encarnada en cada uno de los veteranos; ante la autenticidad de sus vivencias presente en cada uno de sus cuerpos, la primera persona del plural, el nosotros, subyace como pregunta. A partir de esta polifonía de voces, las obras logran construir diferentes tipos de *nosotros*: por un lado dos *nosotrosexclusivos*: tanto de los argentinos como de los británicos, y por el otro, un *nosotros inclusivo* de los seis veteranos.

En una escena de *Teatro de guerra* los seis veteranos están en un bar tomando cervezas, como solían hacerlo después de los ensayos. Se escucha música de cuarteto de fondo, Sukrim Rai está sentado solo y en diferentes mesas están sentados los ingleses por un lado, y los argentinos por el otro. Allí, David Jackson y Lou Armour, en una escena no exenta de humor, hablan acerca del proyecto artístico:

-D.J: ¿Cuándo se van a dar cuenta? Nunca fui actor, por lo tanto, ¡no sé qué carajo hace un actor! ¡Me pone tan mal! “Paráte ahí, hacé esto, hacé aquello!” ¡Soy un puto psicólogo, soy un ex Royal Marine, carajo! Osea, no protagonicé películas, recientemente. Me enoja mucho. Otra vez, di di di di. Todo el tiempo. De hecho, y extrañamente, estoy intentando dar lo mejor de mí. Y no lo estoy haciendo para mí. ¿No se dan cuenta de eso? En realidad tengo la suerte de haber sido elegido. Me doy cuenta de eso. Lo estoy haciendo por otra gente. No lo estoy haciendo para el egoísta de mierda que soy..

-L.A: Lo sé, lo sé, lo sé. En fin. El proyecto entero es... Es solo un proyecto argentino; afrontémoslo. (...) Entiendo. Lo sabes, pero es todo... sufrimiento argentino, lucha argentina. Lo entiendo, lo entiendo. Pero estoy empezando a sentirme un poco...
-D.J: Bueno yo no quería esto. Para ser honestos. No pensé que sería así.

En el proyecto artístico hay una particular importancia, por parte de los veteranos, por representar a aquellos que no están en el escenario, a sus compañeros ex combatientes o a los caídos en la guerra; a esos *otros* que forman parte de su *nosotros* respectivamente. Tal como plantea Kaufman, “el exterminio no produce solamente muertos y desaparecidos, produce *sobrevivientes*. El sobreviviente, más allá de la satisfacción de no ser él mismo el muerto, sabe que su supervivencia le depara un vínculo con los muertos, una determinación radical con ellos” (Kaufman, 2012, p. 20). Tanto para los ingleses como para los argentinos ese vínculo está muy presente en la necesidad de que ese relato, que ellos actúan, también represente a sus compañeros. Sin embargo, esta escena construye, además, un *nosotros exclusivo* de los británicos, que se opone a los argentinos y se pregunta por el lugar que los británicos tienen en la obra. En *Campo Minado*, es también David Jackson quien evidencia esta pregunta y se permite, incluso, cuestionar al proyecto en una escena, esta vez sí exenta de todo humor:

Durante todo el proceso de los ensayos, me preocupaba: ¿Por qué digo ‘yo’ en lugar de ‘nosotros’? ¿Dónde están las historias de la Marina, de los Paracaidistas, de los Guardias Escoceses, de los Guardias Galeses, que lucharon junto a *nosotros*? (...) ¿Tengo derecho a hablar en nombre de aquellos que fueron a la guerra? ¿Dónde están los muertos británicos en esta obra?

Este *nosotros británico* se opone al *nosotros argentino* que también aparece en las obras. Entre los ex combatientes argentinos hay una fuerte relación de identidad, que se construyó a través de los años, de la que Gabriel Sagastume da cuenta: “Los veteranos tenemos varias formas de recordar la guerra: nos juntamos en las reuniones de veteranos y año tras año nos contamos siempre las mismas historias, tratando de encontrar a alguno que nos cuente el pedacito que nos falta. Viajamos a Malvinas para buscar las posiciones, el lugar donde peleamos. Sacamos miles de fotos, las juntamos todas y las intercambiamos como si fueran figuritas de un álbum”. En Argentina, existen asociaciones de ex combatientes de Malvinas en todo el país y más allá de la diversidad —y de las disputas entre ellas—, todas ellas son activas políticamente y cumplen un rol muy importante en la construcción identitaria de quienes combatieron en la guerra, identidad que estuvo fuertemente atravesada por las condiciones de vulnerabilidad en las que atravesaron la posguerra. Esta identificación se manifiesta a través del *nosotros exclusivo* varias veces; Rubén Otero: “Durante los ensayos en Londres, convertimos *nuestra* habitación de hotel en una trinchera. Pusimos la bandera argentina con las islas, el mate malvinero, las fotos de los compañeros y cuando fuimos al Palacio de Buckingham le cantamos la Marcha de las Malvinas a la reina”. Las diferencias entre un bando y otro son evidentes a lo largo de las obras y se explicitan aún más en una escena en la que los veteranos debaten sobre la historia de las islas. Sus posturas son claras: para los argentinos, las Malvinas son argentinas y para los británicos, los isleños son ingleses. Tanto en la película como en la obra de teatro, en las voces de Lou Armour y Gabriel Sagastume se repone un debate histórico aún abierto acerca de la soberanía del territorio. Sagastume argumenta que las islas Malvinas son una de las últimas colonias del Imperio Británico, mientras que Armour plantea que desde 1833 nueve generaciones de isleños han vivido allí y se consideran británicos. Los veteranos discuten frente a un mapa físico de las islas que muestra sus accidentes naturales y características geográficas, pero la discusión es de orden político y atañe a aquello que los mapas políticos indican; las fronteras territoriales y la soberanía de cada Estado que no es natural sino que es producto de construcciones histórico-sociales signadas por luchas de poder. El mapa frente al que discuten evidencia las luchas existentes detrás de quien nombra, —y el nombre— de esos signos cartográficos.

A pesar de los puntos de vista antagónicos con respecto al conflicto, los veteranos logran recomponer una historia de las islas plagada de tensiones y, sobre todo, logran recomponer el debate existente en torno a ellas. En esta escena intervienen el resto de los veteranos; hay gritos, debate y discusión: Gabriel Sagastume: “Ustedes remataban a los heridos en Monte Longdon.”, Lou Armour: “Ustedes torturaban a sus propias

tropas.”, Rubén Otero: “A nosotros nos dijeron que si perdían la guerra, los ingleses iban a bombardear el continente.”, Sukrim Rai: “Ustedes tenían bombas napalm.” Sin embargo, aquí también hay escucha. Cada uno escucha los argumentos del *otro* y el público escucha ambos relatos. Si bien predomina el disenso, lo que prima aún más es la escucha del disenso. El debate no tiene una resolución, no hay acuerdo entre los veteranos sobre la soberanía del territorio, pero a pesar de ello la obra habilita el debate y pone en evidencia las tensiones que esta disputa aún conlleva.

Para que esto efectivamente ocurra en el proyecto artístico, Lola Arias debió realizar un importante trabajo sobre la escucha, entendida, “como una *tensión, disposición hacia el otro*, que supone tanto la apertura afectiva, la percepción de los detalles, como una fundada curiosidad analítica” (Arfuch, 2018, p. 58). La idea de “experimento social” con la que Arias nombra a su proyecto artístico radica en este impensado encuentro entre británicos y argentinos y la posibilidad de que cada uno oiga el relato del otro. Sin embargo, esta escucha no fue fácil sino que fue un proceso plagado de resistencias. Los ex combatientes argentinos no estaban dispuestos en un comienzo a hacer una obra sobre la guerra de Malvinas con ex combatientes británicos. Esta negativa también existió por parte del público que, como menciona Verónica Perera (2017), le escribió a los veteranos argentinos –antes de que se realizara el proyecto– diciendo que no estaban dispuestos a sentarse “a aplaudir a esos ingleses que mataron a nuestros hermanos” (2017, p. 305). En ese sentido, es interesante resaltar las resistencias que, en un principio, Lola Arias encontró también por parte de las instituciones argentinas que no estaban dispuestas a financiar un proyecto acerca de la guerra de Malvinas compuesto por voces británicas. El proyecto, desde sus inicios, contaba con el financiamiento y apoyo institucional británico y europeo pero no lograba encontrar apoyo local hasta que lo consiguió por parte de la UNSAM.¹⁵

Esta serie de resistencias nos lleva a plantear que el proyecto artístico no se podría haber realizado en la inmediata posguerra. Por un lado, debido a las “nuevas poéticas” habilitadas por las políticas públicas en torno a la memoria que veremos a continuación, y por el otro, porque las tres décadas que pasaron fueron imprescindibles para que este relato pudiese tener lugar. Todo el tiempo que transcurrió después de la guerra de Malvinas permitió que cada uno de los veteranos elaborara sus recuerdos, sin lo cual no hubiese sido posible “explorar lo que quedó en sus cabezas treinta y cuatro años más tarde”.¹⁶ Sin esta distancia con respecto a los hechos traumáticos que vivieron, no hubiesen podido trabajar con sus memorias y construirlas en materia de un hecho estético. Inclusive, no hubiesen accedido a que Lola Arias, alguien completamente ajena al conflicto militar, narre sus memorias y las utilice como material para la creación de un hecho artístico.

El tiempo transcurrido, y sus implicancias, habilitó también un público pasible de escuchar un relato multilingüe y en el caso argentino, por ejemplo, permitió la escucha de relatos como el de los ingleses que hasta entonces no habían sido oídos de este modo.

Una escena de *Teatro de guerra* que transcurre en una escuela pública materializa esta escucha en una imagen. Los ex combatientes argentinos suelen ir el 2 de abril, fecha en la que se conmemora el Día del Veterano y de los Caídos en la Guerra de Malvinas, a las escuelas a hablar de su experiencia. Los niños y niñas argentinos están habituados a escuchar este relato, pero en el film no van a una escuela únicamente los veteranos argentinos sino que también van los ingleses. Allí, en una escena que transcurre en un aula, una nena de aproximadamente diez años habla con David Jackson en inglés. Se hacen preguntas, ella práctica el idioma y le pregunta a David a qué le tenía miedo él durante la guerra. En esta escena la niña escucha, y el espectador a través de ella, el temor de David y su miedo a las bombas que tiraban los aviones argentinos. Se trata de una imagen que condensa el encuentro con el otro y la escucha de un relato que, como el gesto de la nena demuestra, nos es inédito.

En ese sentido, la decisión de Lola Arias de incorporar a Sukrim Rai al proyecto artístico no es arbitraria, sino que por el contrario es altamente significativa. La presencia y la voz del gurka nepalés –que habla más de una vez en su idioma sin traducción– rompe con el relato dicotómico entre “la historia” británica y la argentina; entre Malvinas/Falkland; entre español e inglés y, por el contrario, habilita un relato multilingüe.

De este modo el proyecto artístico no construye un relato unívoco acerca del pasado sino una narración plagada de tensiones irresueltas y voces contrapuestas. Pero a pesar de esta polifonía de voces; compuesta por singularidades y exclusiones, lo que predomina en el proyecto artístico es el *nosotros inclusivo* compuesto por los seis veteranos de ambos bandos. Este nosotros aparece desde el comienzo del proyecto artístico y se va reforzando a medida que transcurre el relato. Ya en el *Prólogo* de *Campo Minado* Marcelo Vallejo hace uso de esta primera persona del plural: “Los ingleses no hablaban español y los argentinos no hablamos inglés. Pero, de alguna forma no *entendimos*.” Es este entendimiento del *otro* lo que las obras logran construir como aporte significativo. A pesar de las diferencias y los desacuerdos existentes entre ellos, puestos en evidencia, lo que predomina en el proyecto artístico es aquello que los seis veteranos tienen en común; la experiencia de la guerra y sus efectos tres décadas después. Lou Armour sintetiza en una frase este pasaje del predominio de la primera persona del singular a la del plural: “En 1982, cuando vi a los argentinos por primera vez, me parecieron arrogantes. La segunda vez estaban heridos o muertos. La tercera vez estaban derrotados. Ahora todos *tenemos* 50 y pico y *somos* veteranos de la misma guerra”.

Son las cosas que los veteranos comparten lo que prima en el proyecto artístico; haber vivido una guerra, matar, ver morir a alguien, la soledad de la posguerra; es decir los efectos de la guerra y las heridas que implican en cada uno de ellos aún en la actualidad. En la escena final de *Campo Minado* los dos veteranos ingleses y los tres argentinos tocan una canción que compusieron ellos mismos mientras Sukrim Rai está sentado en un costado y luego lee un poema escrito en nepalés. En el escenario Lou Armour canta, Rubén Otero toca la batería, Marcelo Vallejo el bajo y David Jackson y Gabriel Sagastume la guitarra eléctrica y, juntos, tocan una canción compuesta únicamente por preguntas:

¿Votarías para que haya una guerra? ¿Enviarías a tu hijo o hija a la guerra? ¿Por qué pelearías? ¿La Reina? ¿La patria? ¿El petróleo? ¿Irirías a la guerra? ¿Lo harías? ¿Alguna vez fuiste a la Guerra? ¿Alguna vez mataste a alguien? ¿Viste morir a alguien? ¿Lo hiciste? ¿Lo hiciste? ¿Alguna vez viste a un hombre prendido fuego? ¿Alguna vez viste a un alguien ahogarse en el mar helado? ¿Alguna vez visitaste una tumba de un amigo con su madre? ¿Lo hiciste? ¿Alguna vez fuiste a la guerra?.

Se trata de preguntas que, por un lado hablan de un nosotros, de las experiencias que tienen en común, y por el otro, interpelan al espectador y establecen un ustedes; el público. El público de la obra, pero también el público de la guerra. A través de estas preguntas dirigidas directamente al público, la obra logra interpelarnos como espectadores también de la guerra e invita a cada uno a cuestionar su propia posición durante y después del conflicto bélico. En el caso argentino este efecto de cuestionamiento es aún más fuerte porque se trató de una guerra llevada a cabo por un régimen militar pero celebrada por gran parte de la sociedad que en las obras se ve fuertemente interpelada.

Las obras lejos de construir un relato pulido acerca del conflicto bélico se posicionan en la mostración de las tensiones irresueltas: las tensiones que atravesaron la guerra, las que implican construir una historia acerca de la misma y, sobre todo, las tensiones que conlleva querer narrarla, aún hoy, casi cuatro décadas después del conflicto bélico. En efecto, lejos de construir un relato clausurado, la obra de teatro termina con preguntas, no con respuestas. En la última escena de *Campo Minado* los cinco veteranos cantan una canción que compusieron ellos mismos integrada únicamente por preguntas. Una vez que la banda de rock compuesta por los tres veteranos argentinos y los dos ingleses deja de tocar, Sukrim Rai, sentado a un costado del escenario lee un poema escrito por él mismo de su cuaderno, el “diario íntimo” que cada uno escribió durante los ensayos. El cuaderno se proyecta en la pantalla del escenario, vemos el texto, oímos a Sukrim Rai leer el poema en nepalés, pero el poema no se traduce. Efectivamente, no podemos saber qué dice. Su voz sin traducción evidencia que hay algo a lo que no podemos acceder; lo más íntimo no se termina de traducir nunca.

EXCURSO SOBRE LAS CIENCIAS SOCIALES

El vínculo que hemos entablado entre las *políticas de la memoria* y las *memorias poéticas*, tiene su correlato en el campo de las ciencias sociales. La guerra de Malvinas fue, durante mucho tiempo, un objeto de estudio desatendido por parte de dichas disciplinas. Rosana Guber historiza como en cada período histórico “los argentinos nos contamos a nosotros mismos qué fue Malvinas” (2007, p. 20), es decir, cuáles son las Malvinas *plausibles* propias de cada contexto. Para ello se detiene a analizar el modo en el que los científicos sociales abordaron la guerra de Malvinas desde la inmediata posguerra hasta la –casi– actualidad y su rol en tanto constructores acerca de qué era plausible y qué no con respecto al conflicto bélico.

Al respecto, Guber distingue tres períodos respecto del abordaje que realizaron los científicos sociales hasta la actualidad.¹⁷ Más allá de las características propias de cada período –qué investigaciones y con qué abordajes se realizaron– nos parece importante resaltar dos elementos a los fines de este planteo. Por un lado, la dificultad por parte de los intelectuales para acercarse a estudiar la guerra de Malvinas. Al respecto Vitullo plantea que en la inmediata posguerra existió un “calculado desinterés por Malvinas” (2012, p. 15) exhibido por parte del ámbito intelectual, aspecto que también destaca Lorenz al decir que Malvinas era un objeto de estudio que constituía “un hueco profundo en las aproximaciones al pasado reciente” (2006, p. 10) y relata que en sus primeras aproximaciones a estudiar la guerra de Malvinas recibió cuestionamientos –por parte de colegas investigadores– relativos a su postura con respecto a la última dictadura militar.

El segundo elemento refiere al modo en el que se acercaron los intelectuales –cuando efectivamente lo hicieron– a estudiar la guerra de Malvinas. Este momento coincide con el auge de las políticas públicas destinadas a la cuestión Malvinas y su creciente presencia en la agenda pública. En ese contexto, quienes comenzaron a tomar a la guerra de Malvinas como objeto de sus investigaciones, lo hicieron desde un enfoque ligado a la historia reciente que se proponía estudiar el Terrorismo de Estado y, en ese sentido, la guerra fue tomada como ejemplo de ello. Esta mirada sentó las bases de una representación plausible –y por lo tanto otras no plausible– acerca de la guerra de Malvinas. Así, al decir de Guber, “la guerra de Malvinas se consolidó como la extensión insular de los campos clandestinos de detención” (2007, p. 18), ubicando al Estado argentino como único enemigo posible y desdibujando al Estado británico como enemigo y, por lo tanto, diluyendo las novedades implicadas en esta guerra.

Más allá de las particularidades del planteo de Guber –que apuntan a devolverle a la guerra de Malvinas su carácter “inédito”– nos interesa retomar este punto de vista para repensar cómo leemos las producciones artísticas y culturales que tematizan la guerra de Malvinas. Es decir, lo que nos interesa es cuestionar cómo leemos las memorias poéticas acerca de la guerra de Malvinas en la actualidad. En este sentido, retomamos la mirada que propone Guber para pensar las memorias poéticas acerca de la guerra de Malvinas analizándolas desde un lente que haga hincapié en lo que efectivamente tematizan; una guerra. Parafraseando las diferencias que Guber plantea con respecto a su mirada y la de Federico Lonrez, consideramos que quizás sea necesario cambiar algunos de los interrogantes que les hacemos a nuestros objetos de estudio –en este caso el proyecto artístico de Lola Arias– y preguntarle “cómo narra la guerra de Malvinas” y ya no preguntarnos “cómo narran la última dictadura cívico militar incluyendo a la guerra de Malvinas como episodio relevante”.

Esta disquisición apunta a repensar –y a devolverle– la especificidad que requieren los objetos culturales y estéticos que narran la guerra de Malvinas para ser analizados. Para ello, quizás sea necesario encontrar un término aún más específico que las “nuevas poéticas de representación” para referir a este conjunto de obras. No porque no formen parte de esa gama más amplia de narraciones, sino porque el carácter inédito de la guerra de Malvinas, y la cantidad de obras de arte que en los últimos años la tematizan, requieren que encontremos un término aún más específico para nombrarlas. Requiere que encontremos una forma de nombrarlas que piense la guerra de Malvinas en el contexto de la última dictadura militar y ya no la última dictadura y a Malvinas como un episodio más de esta.

REFERENCIAS

- Arfuch, L. (2008). *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Arfuch, L. (2018). *La vida Narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim Editorial.
- Blejmar, J., Mandolessi, S. y Pérez, M.E. (2018). Introducción. En Blejmar, Mandolessi y Pérez (Comps.), *El pasado inasequible* (pp.13-31). Buenos Aires: Eudeba.
- Bredenkamp, H. (2014). Acto de imagen: tradición, horizonte, filosofía, En Marienberg, Sabine Trabant, Jürgen, Bildakt (Comps.) *Actus et Imago* (pp. 3-32). Berlín: De Gruyter.
- Brownell, P. (2013). La Escenificación de una Mirada y el Testimonio de los Cuerpos en el Teatro Documental de Vivi Tellas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3 (3), 770-788. <https://doi.org/10.1590/2237-266039202>
- Didi-Huberman, G. (2008). La emoción no dice yo. En Didi-Huberman, G., Pollock, G., Rancière, J., Schweizer, N., Valdés, A. y Jaar, A. (Comps.) *La política de las imágenes* (pp.39-67). Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa.
- Guber, R. (2007). Una guerra implausible. Las ciencias sociales, las humanidades y el lado moralmente probo en los estudios de Malvinas. *Cuadernos de la Argentina reciente*, (4), 170-173.
- Guembe, M. L. (2022). Justicia y Verdad en relación con los crímenes ocurridos en la guerra de Malvinas. *Cartografías Del Sur Revista De Ciencias Artes Y Tecnología*, (15). Recuperado de <https://cartografiasdelsur.undav.edu.ar/index.php/CdS/article/view/265>
- Han, B. (2017). *La salvación de lo bello*. Buenos Aires: Herder.
- Jelin, E. (2003). *Los Trabajos de la Memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Kaufman, A. (2012). *La pregunta por lo acontecido. Ensayos de anamnesis en el presente argentino*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Lorenz, F. (2006). Testigos de la derrota. Malvinas: los soldados y la guerra durante la transición democrática argentina, 1982-1987. En Anne Pérotin-Dumon (Dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina* (pp. 3-62) Recuperado de http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php
- Lorenz, F. (2015) Islas amputadas. *Anfibia*. Recuperado de <https://www.revistaanfibia.com/malvinas-islas-amputadas/>
- Lorenz, F. (2022). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Perera, V. (2017). Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La guerra de Malvinas en Campo Minado de Lola Arias. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (16), 299-323.
- Rancière, J. (2008). El teatro de las imágenes. En Didi-Huberman, Pollock, Ranciere, Schweizer y Valdés, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (pp. 69-89). Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Vitullo, J. (2012). *Islas Imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso.
- Teatroamil. (2017). Clase Magistral Lola Arias. Recuperado de <https://www.teatroamil.tv/videos/clase-magistral-lo-la-arias>
- Tellas, Vivi (2017). *Biodrama. Proyecto Archivos: seis documentales escénicos*. Córdoba: Editorial Filosofía y Humanidades UNC.
- Torres, V. (2018). Memoria para el futuro: los ex-combatientes de Malvinas en la literatura infantil y juvenil. En Blejmar, J., Mandolessi, S. y Pérez, M.E. (Comps.), *El pasado inasequible* (pp. 327-341). Buenos Aires: Eudeba.

NOTAS

- 1 El artículo forma parte de una investigación más amplia sobre las dos obras de Lola Arias. Una versión anterior del texto fue presentada como ponencia en el XIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Memoria y Derechos Humanos que tuvo lugar en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti en el 2022.
- 2 Decreto DNU 1357/2004. Argentina. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos Presidencia de la Nación. (2004). Pensiones Veteranos de Malvinas. Recuperado de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=99383>
- 3 Actualmente, a más de diez años de iniciadas las causas judiciales, las mismas continúan sin sentencia, en lo que María Laura Guembe llama una “dilación interminable” (2022, p. 159).
- 4 Decreto 200/2012. Argentina. Ministerio de Defensa (2012). *Informe final conflicto del Atlántico Sur - Releva Clasificación Seguridad*. Recuperado de <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-200-2012-193911/texto>
- 5 Esta se denominó Comisión de Análisis y Evaluación de Responsabilidades en el Conflicto del Atlántico Sur (CAERCAS). En noviembre de 1983 el informe fue filtrado a la revista semanal Siete Días y difundido por esta.
- 6 La Iniciativa humanitaria lleva, hasta el momento, identificados 119 soldados que estaban enterrados como NN en el cementerio Darwin en las Islas Malvinas.
- 7 Decreto 503/2015. Argentina. Ministerio de Defensa (2015). *Relévese de la clasificación de seguridad, a toda aquella documentación, de carácter no público, vinculada al desarrollo del Conflicto Bélico del Atlántico Sur*. Recuperado de: <http://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-503-2015-245527/texto> ;
- 8 Arias ha realizado otras obras de teatro documental tales como *Mi vida después* (2009), una de sus obras más reconocidas, en la que trabajó con seis actores profesionales que narran y actúan, en primera persona, sus historias de vida y las de sus padres durante la década del setenta. Posteriormente realizó una versión chilena, *El año en que nació* (2012), en la que once jóvenes chilenos nacidos durante la dictadura de Pinochet reconstruyen la vida de sus padres durante esa década.
- 9 Al respecto, Brownell (2013) distingue el *teatro documental representativo*, en el que actores profesionales se encargan de representar el relato de una persona viva, del *teatro documental testimonial*, en donde son los protagonistas de su historia los encargados de interpretarla.
- 10 Imagen construida en torno a la figura de los ex combatientes como víctimas producto de su juventud, incredulidad y falta de instrucción. Este imaginario se condensó en el sintagma “los chicos de la guerra” a partir de la publicación del libro *Los chicos de la guerra* (1982) de Daniel Kon, que también tuvo su versión cinematográfica estrenada en 1984.
- 11 Perera (2019) analiza las masculinidades que las obras construyen sobre los veteranos de guerra. Allí la autora se detiene a analizar las escenas en las que David Jackson se disfraza de mujer y baila de forma erótica. Estas masculinidades también se distancian de las imágenes hegemónicas propias de la literatura y los medios de comunicación. acerca de los veteranos de guerra.
- 12 La ley de servicio militar obligatorio implementada en 1904 (Lorenz, 2006) se derogó en agosto de 1994 a partir de la conmoción que generó el “Caso Carrasco”. Así fue conocido el caso en el que el conscripto Omar Octavio Carrasco fue asesinado a golpes por sus superiores a tres días de haber ingresado a cumplir con el servicio.
- 13 Tres de los diecisiete capítulos en los que se encuentra estructurada la obra de teatro.
- 14 Algunas de esas tensiones se mencionan en las obras mismas y otras son relatadas por Lola Arias en entrevistas que ha dado. Allí, menciona haber pensado en cambiar a uno de los protagonistas por lo conflictivo que resultaba trabajar con él (“Clase Magistral Lola Arias”, 2017).
- 15 Una vez que la obra se estrenó el proyecto comenzó a contar con el apoyo de diversas instituciones públicas argentinas que colaboran tanto en la exhibición como en la difusión de las dos obras. xvi <http://lolaarias.com/proyectos/campo-minado/> xvii El primer período es desde 1982 a 1987, el segundo desde 1987 a 2007 y el tercero comienza en el 2007 y continúa vigente.
- 16 <http://lolaarias.com/proyectos/campo-minado/>
- 17 El primer período es desde 1982 a 1987, el segundo desde 1987 a 2007 y el tercero comienza en el 2007 y continúa vigente.