

# **Ensayos de la memoria: un análisis sobre las configuraciones de la guerra de Malvinas en las obras *Campo Minado* y *Teatro de Guerra* de Lola Arias.**

Mora Hassid<sup>1</sup>

## **Resumen**

En el siguiente trabajo se analizará el problema de las configuraciones de la memoria en la Argentina reciente a partir del análisis crítico de la obra de teatro *Campo Minado* (2016) y la película *Teatro de Guerra* (2018) de la directora argentina Lola Arias. Este proyecto artístico reúne a seis ex combatientes de la Guerra de Malvinas, tanto argentinos como británicos, que tres décadas después de la guerra ponen en escena sus memorias. El objetivo de este trabajo consiste en analizar el gesto estético-político presente en el proyecto artístico.

Allí, los seis veteranos actúan sus experiencias de guerra, pero ese relato es producto de un trabajo artístico previo en el que la directora, junto con los protagonistas, elaboraron un guión en conjunto.

Este proyecto artístico se mueve en los límites entre la realidad y la ficción, una de las características del teatro documental. En el presente trabajo se analizará el modo en el que las obras construyen imágenes inéditas acerca de la guerra de Malvinas. Para eso, será necesario atender al contexto de producción del proyecto artístico así como también a la actual coyuntura en la que se exhiben estas obras y en la que se realiza la presente investigación.

---

<sup>1</sup>Estudiante de Comunicación Social (UBA).

## **Ensayos de la memoria: un análisis sobre las configuraciones de la guerra de Malvinas en las obras *Campo Minado* y *Teatro de Guerra* de Lola Arias.<sup>2</sup>**

En este trabajo se estudiará el problema de las actuales configuraciones de la memoria en la Argentina reciente a partir del análisis crítico de la obra de teatro *Campo Minado* (2016) y la película *Teatro de Guerra* (2018) de la escritora, directora y artista argentina Lola Arias. Este proyecto artístico, que Arias denomina “experimento social”, reúne a seis ex combatientes de la Guerra de Malvinas, tanto argentinos como ingleses, que tres décadas después de la guerra ponen en escena sus memorias. Del lado argentino, los veteranos Marcelo Vallejos, Gabriel Sagastume y Rubén Otero y del bando británico: David Jackson y Lou Armour, dos ingleses y Sukrim Rai, un ghurka nepalés, narran en conjunto lo que vivieron entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982 en la guerra de Malvinas. Pero, más que abordar desde una perspectiva historiográfica lo que aconteció durante esos 74 días, estas obras tratan de las memorias de estos hombres; de los recuerdos de quienes fueron a la guerra teniendo alrededor de 18 años y hoy tienen cerca de 60 años; de sus vidas antes y después de esa guerra.

Este trabajo tiene por objetivo indagar en el gesto estético-político presente en las obras de Arias que serán analizadas en conjunto bajo el término “proyecto artístico”. Quisiera proponer que el gesto estético-político aquí presente tiene que ver con la configuración de nuevas imágenes, inéditas, sobre la guerra de Malvinas. La guerra de Malvinas transcurrió durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) y no es posible pensarla por fuera de ella. En ese sentido, esta investigación se propone analizar cómo en estas dos obras se narra esa parte de la historia: a través de qué elementos, qué hechos se recuerdan, cómo se recuerdan, quiénes los narran, con qué recursos y qué elementos estéticos.

En el 2013, cuando Lola Arias comenzó a planificar lo que denominaré “experimento [estético] social”, parecía impensado que estos ex combatientes pudiesen crear juntos un relato de un conflicto bélico del cual, si bien pasaron 36 años, sigue siendo objeto de heridas y disputas. Ambas obras tratan de cómo fue el encuentro entre estos “antiguos enemigos” y de la difícil tarea de narrar en conjunto una guerra entre quienes lucharon enfrentados y aun en la actualidad tienen opiniones antagónicas con respecto al conflicto bélico y la soberanía del territorio.

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: 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 —qué voces—, objetos y documentos históricos. Pensar en estos términos nos permite reflexionar acerca de la potencialidad de las imágenes en tanto actos en sí mismos. El historiador del arte Horst Bredekamp acuña la expresión “acto de imagen” que remite al concepto de acto de habla de John L. Austin. El acto de habla refiere a la condición performativa de las palabras, es decir, su capacidad de hacer e intervenir en el mundo. Según Austin, los enunciados no sólo son capaces de nombrar cosas o marcar intencionalidades, sino que también poseen la capacidad perlocutiva de intervenir en el mundo, y por lo tanto modificar la realidad. Bredekamp propone darle este estatuto también a las imágenes haciendo hincapié en su potencialidad activa de “crea(r) hechos, mientras instauro imágenes en el mundo.” (2004:1)

---

<sup>2</sup> Este trabajo forma parte de una investigación más amplia para ser presentada como tesina de licenciatura.

Desde esta perspectiva se analizará el proyecto artístico de Lola Arias atendiendo a las imágenes que estas obras instauran en el mundo. En un contexto en el que parecería que hemos visto demasiadas imágenes sobre la guerra de Malvinas, las obras aquí analizadas nos proporcionan imágenes inéditas; nunca antes vistas, aún cuando creíamos haberlo visto todo.

### **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 Vivi Tellas, creadora del género biodrama, con quien Lola Arias trabajó en un proyecto en el que desarrolló la obra *Mi vida después* (2009).

La obra de teatro *Campo Minado* comienza con Marcelo Vallejos, ex combatiente argentino y actual campeón de triatlón, diciendo; “La guerra de Malvinas duró 74 días, del 2 de abril al 14 de junio de 1982. Los ensayos de esta obra duraron un poco más.” El performer habla en primera persona, mira al público y deja en claro, desde un principio, que lo que se narrará allí son tanto hechos históricos, la historia de la guerra de Malvinas, como las historias personales de los protagonistas. Pero, y esto es lo novedoso de la obra, nos deja en claro que lo que veremos allí es efectivamente una dramatización; una puesta en escena de esos hechos.

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.

Muchas de las experiencias que los veteranos narran responden a hechos traumáticos que vivieron durante o después de la guerra. Sin embargo, en el marco de las obras, estos recuerdos no se manifiestan de forma involuntaria como sucede con los traumas, sino que estas actuaciones son producto de un trabajo previo de distanciamiento que la artista debió realizar con los veteranos. Para que ellos pudiesen actuar esas memorias y transformarlas en un hecho artístico debieron realizar un trabajo inverso al que suele hacerse con los actores que buscan identificarse con aquello que van a actuar. En este caso, 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 experimento estético-social 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. 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 a el nepalés Sukrim, 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: 28) En cambio, las dos obras instauran nuevas imágenes acerca de los veteranos. Nos proporcionan imágenes de los ex combatientes tres 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”<sup>3</sup> 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.

### **Poéticas irreverentes**

Lola Arias forma parte de una generación de artistas que desde comienzos del 2000 proponen 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: 13).

En la inmediata post dictadura, indisociables de este contexto, surgen lenguajes estéticos estructurados y esquemáticos que buscan narrar el reciente período dictatorial con un marcado tono de denuncia. En efecto, los relatos de la década del ochenta se estructuran en torno a la visibilidad de los crímenes y las demandas de justicia, mientras que en la década del noventa predomina el formato documental y el testimonio en primera persona de quienes habían sido víctimas de la violencia estatal. Pero con el paso del tiempo, los testimonios dejan de ser únicamente de quienes habían sido testigos directos y empiezan a aparecer otras voces, muchas de ellas de testigos indirectos, que también toman la palabra.

---

<sup>3</sup> Los “chicos” de la guerra fue un epíteto que se les atribuyó a los ex combatientes durante la posguerra. Esta imagen de los veteranos en tanto víctimas; ligada a su juventud, incredulidad y falta de instrucción, se condensó en el libro *Los chicos de la guerra* (1982) de Daniel Kon, que también tuvo su versión cinematográfica estrenada en 1984.

Se puede proponer al 2003 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 que se permitieron ciertas licencias e inauguraron nuevas relaciones entre arte, memoria y política. Las producciones artísticas que surgen en este contexto se caracterizan por la hibridación de lenguajes y la multiplicidad de disciplinas. Se trata de películas que mezclan el documental y la ficción, obras de teatro que incluyen pantallas de cine, objetos estéticos que desbordan los límites y formas tradicionales e inauguran nuevas formas de abordar el pasado a partir cierta “intransigencia estética” (Amado, 2009). 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 puramente denunciatorio que habían tenido varias de las obras y reflexiones teóricas hechas durante la postdictadura inmediata. Lola Arias forma parte de esta generación de artistas que no busca reconstruir la historia de manera certera, sino indagar en los recuerdos y huellas que ese pasado tiene en el presente.

A partir de la vuelta de la democracia, podemos rastrear un proceso de “desjerarquización” en el cual los modos de hacer memoria se van transformando en función del presente desde el cual se narra. Lo que desjerarquiza es la palabra desde la cual se puede narrar y nombrar el pasado. Este proceso permitió que la literatura sobre el terrorismo de estado deje de estar atada únicamente a la denuncia y al testimonio y comience a ser abordada desde miradas, y voces, hasta ese momento no autorizadas.

*Campo Minado* y *Teatro de guerra* se inscriben en las nuevas poéticas de representación aquí planteadas. En el marco del proyecto artístico es Lola Arias quien les da la voz a los ex combatientes tanto argentinos como británicos para que pongan en escena sus memorias. Sin embargo, el hecho de que quienes narran la guerra de Malvinas sean británicos es un gesto, que si bien no estuvo exento de tensiones, es impensado por fuera de las políticas públicas que existieron (2003-2015) en torno a la memoria del terrorismo de Estado en general y en torno a la guerra de Malvinas en particular.

### **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 a la primera persona adquieren un lugar privilegiado. En este contexto, las formas en las que se constituyen las subjetividades se distancian de los modos en los que se constituían las subjetividades modernas. (Arfuch, 2010).

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 autora usa este concepto para referirse no sólo a los géneros clásicos como las biografías, autobiografías, memorias y diarios íntimos, “sino también a su enorme expansión contemporánea en formas híbridas, estilos y soportes de la más variada especie” (Arfuch, 2018: 63). 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.

Tal como plantea Arfuch, la proliferación de aquello que denomina el espacio biográfico “constituye un rasgo sintomático de época, (...) en definitiva, la valoración exacerbada de todo lo que lleve la impronta de *vida real*” (2008: 147). 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 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, la voz; todo aquello que forma parte del “retorno de lo real” (Tellas, 2017: 13).

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 como Gabriel fueron sorteados para hacer el servicio militar obligatorio vigente hasta 1995, mientras que Marcelo decidió hacerlo por voluntad propia. Los dos ingleses ingresaron al Royal Marine a los 16 años; en el caso de David continuó con la tradición de su padre, su abuelo y su bisabuelo que eran militares, mientras que Lou lo hizo como una forma de escaparse de su familia adoptiva. El caso del nepalés Sukrim 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 permite 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 Vallejos 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 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*<sup>4</sup>, 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

---

<sup>4</sup> Tres de los diecisiete capítulos en los que se encuentra estructurada la obra de teatro.

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.

Los relatos de los veteranos son en las obras testimonios ficcionalizados que configuran ficciones testimoniales. Sus voces 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— 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 *nosotros exclusivos*: 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 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 se 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: 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 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 muchas asociaciones de ex combatientes de Malvinas en todo el país. Más allá de la diversidad de organizaciones existentes —y las disputas entre ellas—, todas 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: “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 y Gabriel se repone un debate histórico aún abierto acerca de la soberanía del territorio. Gabriel argumenta que las islas Malvinas son una de las últimas colonias del Imperio Británico, mientras que Lou 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: “Ustedes remataban a los heridos en Monte Longdon.”, Lou: “Ustedes torturaban a sus propias tropas.”, Rubén: “A nosotros nos dijeron que si perdían la guerra, los ingleses iban a bombardear el continente.”, Sukrim: “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, “(...)—en el sentido fuerte que le damos, siguiendo a Derrida (1987)— 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: 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: 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<sup>5</sup>.

Esta serie de resistencias nos lleva a plantear que el proyecto artístico no se podría haber realizado en la inmediata posguerra. Efectivamente, el proyecto no hubiese sido posible, no solo debido a las nuevas poéticas habilitadas por las políticas públicas en torno a la memoria, sino 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”<sup>6</sup>. 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.

---

<sup>5</sup>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.

<sup>6</sup><http://lolaarias.com/proyectos/campo-minado/>

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 Vallejos hace uso de esta primera personal 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 hoy, 37 años después. En la escena final de *Campo Minado* los dos veteranos ingleses y los tres argentinos tocan una canción que compusieron ellos mismos mientras Sukrim está sentado en un costado y luego lee un poema escrito en nepalés. En el escenario Lou canta, Rubén toca la batería, Marcelo el bajo y David y Gabriel 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? ¿Irías 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.

Pero, ¿qué implica el predominio de este *nosotros inclusivo*? En el final de *Teatro de guerra* también prima esta identificación por parte de los seis veteranos. En la escena final de la película se reconstruye la escena del Monte Harriet que funciona como guía de todo el film, solo que esta vez los seis veteranos son reemplazados, en un campo de batalla, por seis jóvenes actores que hacen de ellos mismos. Los veteranos actúan aquella escena en la que

Armour vio morir a un soldado argentino mientras le hablaba en inglés y que tanto lo atormentó durante estos años. De a uno, los veteranos son reemplazados por los jóvenes actores. En el plano final, los seis ex combatientes están sentados en el pasto, uno al lado del otro, mientras miran a esos seis chicos actuar esta escena de la guerra. Esta imagen implica la posibilidad por parte de los veteranos de tomar distancia de sus memorias, al verlas representadas por jóvenes de la edad que tenían ellos en ese momento, pero también implica cierta unión entre ellos. Allí los veteranos están juntos, de un mismo lado, mirando la misma escena ficcionalizada; convertida en un teatro de la guerra.

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, tres 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 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.

Esta imagen poética —compuesta por sonidos y palabras— con la que la obra de teatro finaliza da cuenta de un gesto estético-político, que atraviesa todo el proyecto artístico, que tiene que ver la decisión de no mostrar todo; la elección de la “indesvelabilidad” (Han, 2017: 47). Se trata de una estética del encubrimiento, propuesta por Byung-Chul Han, que las obras hacen suya al trabajar con imágenes veladas, en las que no está todo a la vista del espectador, y en donde ese ocultamiento despierta la mirada de quienes miramos las obras. Arias realiza esto a partir de un montaje que consiste en poetizar los recuerdos de cada uno de los veteranos, ordenar piezas, unir planos y seleccionar archivos guiados por una mirada que necesariamente conlleva una dimensión política. Es en ese sentido que podemos hablar de una ética del montaje. Qué se muestra y qué se oculta, qué se nombra y qué se calla son todas decisiones que forman parte de la dimensión ética del montaje.

Es por esto que el gesto político del proyecto artístico, por el cual nos preguntamos, no tiene que ver únicamente con hablar de Malvinas. Hablar de la guerra de Malvinas es, efectivamente, una decisión política. Sin embargo, cómo se habla de la guerra de Malvinas, es crucial y es ahí en donde radica el gesto estético-político de una artista.

Para finalizar, es importante resaltar que en tanto las memorias, lejos de ser algo cristalizado, son objetos de disputas (Jelin, 2002), es importante atender al rol del arte en tanto partícipe activo de esas luchas acerca del sentido que se le atribuye al pasado. “En estas batallas intervienen, es claro, los objetos culturales y estéticos” (Fortuny, 2014: 12). En ese sentido, el experimento-estético social de Lola Arias forma parte de los objetos culturales que participan en la construcción narrativa de las memorias acerca del pasado histórico reciente (Fortuny, 2014). Estas obras instauran nuevas imágenes en el mundo acerca de la guerra de Malvinas y contribuyen a formar parte de las narraciones en torno a las memorias de esa guerra.

## Bibliografía

Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1989-2007)*. (Buenos Aires: Colihue).

Arfuch, L. (2008). “Arte, Memoria y Archivo”, “La autobiografía como (mal de) archivo, *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) “El ‘giro afectivo’: Emociones, subjetividad y política”, “Narrativas de la memoria: la voz, la escritura, la mirada” en *La vida Narrada. Memoria, subjetividad y política*. (Villa María: Eduvim Editorial).

Blejmar, Mandolessi y Pérez (2018). “Introducción” en Blejmar, Mandolessi y Pérez (comps.) *El pasado inasequible*. (Buenos Aires: Eudeba).

Bredenkamp, H. (2014). “Acto de imagen: tradición, horizonte, filosofía” en Marienberg, Sabine Trabant, Jürgen, Bildakt (comps.) *Actus et Imago*. (Berlín: De Gruyter)

Didi-Huberman, G. (2008) “La emoción no dice yo”, Didi-Huberman, Pollock, Ranciere, Schweizer y Valdés, Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*. (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados).

Fortuny, N. (2014) *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. (Buenos Aires: La Luminosa).

Han, Buy-Chul. (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. G. (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*.  
[http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es\\_contenido.php](http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php)

Perera, Verónica. (2017). “Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La guerra de Malvinas en Campo Minado de Lola Arias.” *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. (Barcelona) n°. 16.

Rancière, J. (2008). “El teatro de las imágenes”. Didi-Huberman, Pollock, Ranciere, Schweizer y Valdés, Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*. (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados).

Taylor, D. (2012). *Performance*. (Buenos Aires: Asunto impreso).

Tellas, Vivi (2017) *Biodrama. Proyecto Archivos: seis documentales escénicos*. (Córdoba: Editorial Filosofía y Humanidades UNC.)