

# ENSAYOS DE LA MEMORIA

## UNA APROXIMACIÓN A LAS OBRAS *CAMPO MINADO* Y *TEATRO DE GUERRA* DE LOLA ARIAS

Mora Hassid<sup>1</sup>

### INTRODUCCIÓN

En este trabajo se abordarán las representaciones 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 escrito 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”.

El 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, este proyecto, que denominaremos “experimento [estético] social”, trata 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.

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 se buscará analizar cómo en estas dos obras se narra esa parte de la historia: a través de qué elementos, qué hechos se

---

<sup>1</sup> Licenciada en Comunicación social, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Estudiante de Doctorado en Ciencias Sociales por la misma universidad. morahassid@gmail.com.

recuerdan, cómo se recuerdan, quiénes los narran, con qué recursos y qué elementos estéticos.

El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia sobre el proyecto artístico de Arias, motivo por el cual el texto aborda únicamente algunos de los interrogantes allí desarrollados.

## **ARTE, MEMORIA Y POLÍTICA**

A partir de la década del ochenta, en la Argentina post dictatorial comenzó un extenso campo de debates, reflexiones y producciones artísticas en torno a un período marcado por la violencia política tanto en Argentina como en los países de América del Sur. Entre estas reflexiones, los estudios sobre la memoria fueron abordados desde diferentes disciplinas teóricas, tales como la historia, la psicología, el psicoanálisis, la antropología, las ciencias sociales, la filosofía, así como también la literatura y el arte audiovisual. Esta investigación, si bien se nutre de dichos estudios, será abordada fundamentalmente a partir del vínculo entre arte y memoria, sobre el que han teorizado diversos autores.

Retomamos a Elizabeth Jelin (2002), para comprender la memoria como un espacio de lucha política, en donde no existe una única memoria sino más bien memorias, en plural, en constante disputa. Desde esta perspectiva, trabajar con memorias supone comprender que la memoria no es algo sacralizado sino que se construye y reconstruye constantemente y allí “hay una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero hay también acerca del sentido de la memoria misma” (Jelin, 2002, p. 6).

Es menester resaltar, por un lado, que los objetos culturales y artísticos intervienen en las disputas por el sentido del pasado y, por el otro, la importancia de comprender a la memoria como un proceso activo que tiene lugar en el presente. Es en ese sentido que Alejandro Kaufman plantea que “la memoria no remite al pasado sino al presente” (2012, p. 182). La memoria se ejercita desde el presente; desde allí se convoca al pasado y se lo dota de sentido. Dicha concepción está presente en varios de los autores que teorizan acerca de la relación entre arte, memoria y política. Entre quienes reflexionan sobre este vínculo, seguiremos a aquellos que leen, siguiendo a Benjamin, la historia a contrapelo. Filósofos como Jacques Rancière y Georges Didi-Huberman teorizan sobre la imagen desde una mirada benjaminiana del tiempo y de la historia. Se trata de una mirada que, como el ángel del cuadro de Paul Klee que describe Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la historia*, vuelve su rostro hacia el pasado y, si bien allí solamente encuentra un cúmulo de ruinas, debe partir de esa catástrofe para poder construir algo en el futuro.

Este abordaje del proyecto artístico retoma una metodología semejante a la empleada por Rancière y Didi-Huberman en *La política de las imágenes* (2008). Dicha metodología consiste en analizar las obras de Arias en términos de imágenes, entendiendo que “las palabras también son materia de imagen” (Rancière, 2008, p. 82). En concordancia con Didi-Huberman consideramos que el trabajo de análisis crítico supone una doble distancia, un doble ejercicio de implicación y explicación, en donde el sujeto que investiga se involucra con el objeto de conocimiento a través de una comprensión implicativa (Didi-Huberman, 2008).

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 instaura imágenes en el mundo” (2004, p. 1). Esta perspectiva nos permite analizar el proyecto artístico de Lola Arias atendiendo a las imágenes que estas obras instauran en el mundo. En un contexto signado por el exceso de imágenes, en el que parecería que hemos visto demasiadas imágenes sobre la guerra de Malvinas, las obras que integran el proyecto artístico nos proporcionan nuevas imágenes, que nos son inéditas, sobre la cuestión Malvinas<sup>2</sup>.

## NUEVAS POÉTICAS

Lola Arias forma parte de una generación de artistas que desde comienzos del 2000 propone 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 y Perez, 2018, p. 13) que se distancian de los modos en los que, hasta ese entonces, se había narrado el pasado histórico reciente.

---

2 Lorenz (2006) rescata la polisemia de la palabra Malvinas que, en la sociedad argentina refiere, desde 1982, tanto a la guerra llevada a cabo en esas islas como a las islas mismas.

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. Esto ocurre, por ejemplo, en el caso de *La historia oficial* de Luis Puenzo, estrenada en 1985. La película transcurre en 1983 y allí, a partir de que la protagonista se cuestiona la identidad de su hija, aparecen tematizados y visibilizados el exilio, la desaparición de personas, los centros de detención tortura y exterminio, la apropiación de bebés y el trabajo de los organismos de derechos humanos. En ese mismo contexto, otro ejemplo que puede mencionarse, esta vez en el ámbito del teatro, es la irrupción de Teatro Abierto dado que, si bien no fue la única experiencia teatral existente durante la década del ochenta, sí es la que más visibilidad tuvo.

En la década del noventa, por su parte, en las memorias poéticas predominan el formato documental y el testimonio en primera persona de quienes habían sido víctimas de la violencia estatal. Se trata de narraciones que retoman la experiencia personal y, paulatinamente, empiezan a nombrar la identidad política de los militantes y sobrevivientes de la década del setenta. Podemos nombrar como ejemplos de ello al documental *Cazadores de utopías* de David Blaustein y *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina* de Eduardo Anguita y Martín Caparrós.

Se puede proponer al 2003/2004 como una fecha bisagra en lo que concierne a las políticas de la memoria, dado que 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.

Este contexto político, social y cultural marcado por la proliferación de políticas públicas en torno a la memoria 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 ese 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 de cierta “intransigencia estética”<sup>3</sup> (Amado, 2009). Esta generación de artistas se permitió experimentar en las formas y también en los modos de abordar el pasado desde una perspectiva crí-

---

3 El film *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri es un ejemplo claro de ello.

tica pero alejada del tono puramente denunciatorio que habían tenido varias de las obras y reflexiones teóricas hechas durante la postdictadura inmediata.

En lo que respecta a las políticas de la memoria implementadas durante el período 2003-2015, es importante mencionar a 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. 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).

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 (2015) sitúa el fin de este proceso durante el gobierno kirchnerista, sobre todo a partir del 2010, en donde Malvinas empieza a ocupar un creciente espacio tanto en las políticas públicas como en la retórica gubernamental. 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 reivindicara la experiencia de la guerra, –aún cuando fuera acompañado de reclamos de reconocimiento social y denuncias– era directamente asociado a una mirada benévola sobre la dictadura. 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.

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 *In-*

*forme Rattenbach* y se creó una comisión para analizarlo. El informe era el resultado de una comisión creada a fines de 1982<sup>4</sup> 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. 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, ante el Comité especial de Descolonización de las Naciones Unidas (ONU), denunció la situación de colonialismo que afecta a las Islas del Atlántico Sur y la creciente militarización de las islas por parte del Reino Unido 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. Dicha iniciativa humanitaria lleva, hasta el momento, identificados 119 soldados que estaban enterrados como NN en el cementerio Darwin en las Islas Malvinas. 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. 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, debates sobre el tema y una creciente

---

4 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.

presencia en el espacio público. Presencia que tuvo su correlato en el campo artístico en donde, alrededor del 2010, hubo un auge de obras –fotografías, literatura, cine, teatro– que tomaron a Malvinas como tema central. Si bien no es la intención de este escrito hacer un recuento de estas obras, es importante resaltar la diversidad de miradas que emergen en ese contexto. En ese sentido, existe una proliferación de obras que revisitan Malvinas a través de diversos enfoques y a partir de interrogantes propios del presente. En esta misma línea, Verónica Perera (2016) acentúa que treinta años después del conflicto bélico una generación de artistas comienza a incorporar en los textos dramáticos sobre Malvinas miradas hasta entonces no presentes como lo es la figura de las mujeres en la guerra<sup>5</sup>.

Las obras de Arias que son objeto de esta investigación se inscriben en esta doble tendencia. Por un lado, tematizan la guerra de Malvinas a partir de interrogantes propios del presente y, por el otro, forman parte de las nuevas poéticas de representación aquí planteadas.

En efecto, las obras que integran el proyecto artístico no buscan reconstruir la historia de manera certera, sino indagar en los recuerdos y huellas que ese pasado tiene en el presente. El comienzo del proyecto artístico de Arias se remonta al 2013, cuando la artista fue convocada por el por el LIFT (Festival Internacional de Teatro de Londres) a participar de la muestra *After a war (Después de la guerra)* en Londres, que conmemoraba los cien años de la Primera Guerra Mundial. Para esta muestra la directora realizó la videoinstalación *Veteranos* (2014) que se proponía reflexionar sobre los efectos de la guerra de Malvinas. En la videoinstalación, cinco ex combatientes argentinos reconstruyen su experiencia de guerra en los espacios que habitan en la actualidad. Desde sus lugares de trabajo, o espacios donde transcurren mucho tiempo, narran sus memorias de la guerra. *Veteranos* fue presentada en el 2016 en Buenos Aires en la sala PAYS del Parque de la Memoria como parte de la exhibición *Doble de Riesgo* y es un antecedente directo del proyecto artístico porque fue a partir de dicha obra que la directora comenzó a pensar en la idea de reconstruir las memorias de esa guerra también con veteranos británicos. Es decir que este fue el punto de partida para la posterior investigación, búsqueda de los protagonistas y realización del proyecto. Después de casi tres años de trabajo y más de 40 entrevistas a ex combatientes en uno y otro lado del océano, *Campo Minado* se presentó por primera vez en mayo del 2016 en Londres, en el festival Brighton en el Royal Court Theatre,

---

5 En el artículo “De mujeres, pícaros y fugas: memorias de la guerra de Malvinas” (2016) Perera analiza la figura de las mujeres en la guerra de Malvinas en la obra de teatro *Piedras dentro de la Piedra* de Mariana Mazover (2012).

y seis meses más tarde en Buenos Aires, en el Centro de Artes Experimentales de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Desde entonces la obra tuvo un amplio recorrido internacional y participó en múltiples festivales internacionales. Por su parte, la película *Teatro de Guerra*, ópera prima de Arias, se presentó por primera vez en el 2018 en el festival de Berlín BERLINALE y desde su estreno continuó exhibiéndose en festivales internacionales<sup>6</sup>, presentándose por primera vez en Argentina en el 2018 en el marco del BAFICI.

Es importante resaltar que a la hora de analizar *Campo Minado* y *Teatro de guerra*, que empezaron a planificarse en el 2013, ya no alcanza con atender únicamente a ese contexto de producción que promovía nuevas poéticas de representación por la potencia de sentido que encerraban, sino que también resulta necesario atender a la coyuntura en la que se exhiben estas obras. Una coyuntura signada tanto a nivel local como regional por la vuelta de gobiernos de derecha de corte neoliberal no sólo en lo económico sino también en lo político. El intento por parte de la Corte Suprema de Justicia argentina en el 2017 de implementar la “Ley del 2x1”<sup>7</sup> a represores de delitos de lesa humanidad, los discursos negacionistas por parte de algunos miembros del gobierno macrista, y la proliferación de discursos que retoman la teoría de los dos demonios en los medios de comunicación<sup>8</sup> nos obligan a repensar la memoria en términos de urgencia. Tal como plantea Elizabeth Jelin, “la urgencia de trabajar sobre la memoria no es una inquietud aislada de un contexto político y cultural específico” (2002, p. 3). En ese sentido, no podemos aislar el análisis de este proyecto artístico del actual contexto político, social y cultural, en el que hacer memoria implica necesariamente una postura ética. Hacer memoria, así como también decidir reconstruir la historia acerca de una guerra atravesada por la dictadura militar, el uso político de los medios de comunicación, la censura de información y la prohibición de relatos, es una decisión política en sí misma y lo es, aún más, cuando se trata de un conflicto sobre la soberanía de un territorio que continúa en disputa.

---

6 Atendiendo a su circulación, es importante destacar el recorrido internacional del proyecto artístico dado que –al igual que muchas de las obras de Arias– fue pensado como un proyecto internacional y para ser exhibido alrededor del mundo.

7 En el 2017 la Corte Suprema de Justicia de la Nación declaró aplicable la ley 24.390 que reduce la pena para delitos de lesa humanidad. Después de una amplia movilización en contra del fallo el Senado se vio obligado a revocarlo.

8 Un ejemplo paradigmático de esto es la editorial de *La Nación* publicada el 23 de noviembre de 2015, tan solo un día después del triunfo electoral de Cambiemos, titulada “No más venganza”: <https://www.lanacion.com.ar/1847930-no-mas-venganza>.



## TRASVESTIR LOS GÉNEROS: ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

Uno de los procedimientos a través de los que el proyecto artístico configura nuevas imágenes acerca de la guerra de Malvinas es a partir del trabajo con los límites entre la realidad y la ficción. En el comienzo de *Campo Minado*, Marcelo Vallejos, ex combatiente argentino y actual campeón de triatlón dice al público: “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 nos 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. Nos deja en claro que lo que veremos allí es efectivamente una dramatización; una puesta en escena de esos hechos.

La primera escena de *Teatro de guerra* transcurre en una obra en construcción abandonada. La cámara se mantiene fija durante toda la escena<sup>9</sup> y los seis ex combatientes entran de a uno y se paran en diferentes lugares sin mirar a cámara, como si fuese el escenario de un teatro. Allí, Lou Armour, veterano inglés y actual profesor de niños y niñas con problemas de aprendizaje, cuenta en su idioma un recuerdo de la guerra –que funciona como guía de todo el film– que transcurre en el Monte Harriet y, mientras lo relata, sus compañeros lo actúan junto a él. Los seis veteranos escenifican el recuerdo narrado en el que Lou vio morir a un soldado argentino mientras éste le hablaba en inglés. Este recuerdo del soldado argentino hablando en inglés itera en la memoria de Lou del mismo modo que en el film: reaparece y es recreado una y otra vez.

En cada una de las escenas, aquello que refiere a un acontecimiento real –como ver morir a un soldado– es escenificado mediante una poética ficcional, desarmando, ya desde el inicio, las fronteras entre lo que se toma como real y lo ficcional.

Considerados en su especificidad, si bien *Teatro de guerra* es una película y *Campo Minado* es una obra de teatro, ambas se caracterizan por hacer estallar los límites supuestos por estos géneros. Los travisten entre sí e incluso con otros. Se trata de obras que integran varias disciplinas artísticas en donde hay elementos de actuación, performance, testimonios, música y elementos del cine y el teatro. En efecto, los escenarios de la película en donde los veteranos actúan sus memorias –una pileta de natación, una obra en construcción, un bar, o un

---

9 Durante toda la película, si bien hay cambios de plano en algunas escenas, no hay movimientos de cámara en ningún momento. El recurso de la cámara fija contribuye a simular el escenario del teatro en el cual es el ojo del espectador el que se mueve.

regimiento militar-, están contruidos como si fuesen la escenografía de una obra de teatro, mientras que el escenario de Campo Minado está armado como si fuera un set de filmación que cambia de tiempo y locación constantemente.

En ese travestir los géneros, ambas obras se inscriben en las nuevas poéticas de representación antes presentadas, y se caracterizan por desbordar los límites del género cinematográfico y teatral. Pero esta salida de los formatos del género no tiene que ver únicamente con el uso de diferentes disciplinas artísticas, sino también con la incorporación de “lo real” al marco de la escena. En efecto, el proyecto artístico forma parte de un conjunto más amplio de fenómenos culturales y expresiones artísticas en los que la realidad irrumpen con fuerza. Tal como plantea Óscar Cornago Bernal, investigador especialista en artes escénicas, “en una sociedad desbordada de representaciones e imágenes, de simulacros y ficciones, la recuperación de lo real ha funcionado como una especie de consigna en campos muy diversos y con propósitos también distintos” (2005, p. 5). Entre los fenómenos que forman parte de esta “sed de realidad”, Cornago cita a manifestaciones que van desde el ready made en las artes plásticas al crecimiento de los reality show en televisión, pasando por la proliferación de películas documentales en el cine, y el auge del teatro documental. En todas estas expresiones, los lindes entre la realidad y la ficción se deshacen e implosionan.

*Campo Minado*, en efecto, es una obra de 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<sup>10</sup>. Este “retorno de lo real”, propio del teatro documental, aparece fuertemente en el proyecto artístico aquí analizado en el que los protagonistas de las obras son los protagonistas tanto de su biografía personal como de la historia de la guerra. Sin embargo, en el marco del proyecto artístico, los veteranos no se encuentran en el escenario o set de filmación únicamente en tanto sobrevivientes que dan testimonio de sus vivencias, sino que se encuentran allí en tanto performers; como protagonistas de un relato poético.

## **ARCHIVOS RE(CONFIGURADOS)**

El guión del proyecto artístico fue realizado por Lola Arias con la colaboración creativa de los seis ex combatientes que aportaron no solamente sus recuerdos sino también materiales que formaron parte de las obras. Los veteranos, durante el proceso de producción de las

---

10 Una de sus principales referentes es la dramaturga Vivi Tellas, creadora del Biodrama.

obras tuvieron como consigna buscar fotografías, cartas, ropas viejas y objetos que fueran significativos para ellos y que luego formarían parte de las obras. Sin embargo, quien seleccionó qué objetos serían usados y exhibidos al espectador fue Lola Arias. El uso de estos elementos en las obras habilita una conexión directa con “lo real” y contribuye a producir un efecto de cuestionamiento en el espectador. Al decir de Pamela Brownell, investigadora especializada en crítica teatral, la incorporación de estos elementos suscita en el espectador interrogantes tales como: “¿Es o no es? ¿Le pasó o no le pasó? Parece que sí le pasó, pero ahora está jugando a representarlo teatralmente. Lo que me cuenta, ¿es igual a lo que me contaría si no estuviera en una obra de teatro?” (Brownell, 2013, p. 786).

En una escena de *Campo Minado*, por ejemplo, Marcelo Vallejos y Lou Armour se sientan en una mesa de trabajo ubicada a un costado del escenario y Vallejos empieza a sacar revistas viejas que coloca sobre la mesa y estas se reproducen en vivo sobre la pantalla de cine. Vallejos le cuenta a Armour que esas revistas su papá las compró durante la guerra y después se las dio a él. Cuenta que nunca las miró y que durante los ensayos, junto a Armour, las miraron juntos por primera vez. Sobre el escenario los dos veteranos miran las revistas GENTE: cuando vino el papa a la Argentina; *Ahora viene por nosotros*, sobre la batalla de San Carlos; *La gran batalla*, sobre el hundimiento del General Belgrano; *Las fotos de la guerra que usted nunca vio*, sobre la rendición de Argentina; *Las dramáticas fotos de la batalla final*. Entre las revistas, una se titula *Vimos rendirse a los ingleses*. La imagen de la tapa fue tomada el 2 de abril de 1982, cuando las tropas argentinas desembarcaron en las Islas y a los ingleses les dieron la orden de rendirse. Allí se ve a una fila de soldados británicos caminando con los brazos en alto conducidos por un soldado argentino. El primero de esa fila de ingleses es Lou Armour. Al mirar esa foto Vallejos dice: “Nunca pensé que buscándome a mí lo iba a encontrar a Lou”. La escena continúa y ese disparo fotográfico, que tanto perturbó a Armour durante los años que la foto recorrió el mundo entero y que para él fue un signo de humillación, se recrea en el escenario.

La obra continúa pero la pregunta planteada por Brownell reaparece: *¿es o no es? Lo que me cuenta, ¿es igual a lo que me contaría si no estuviera en una obra de teatro?*, ¿es verdad que Vallejos nunca vio esas revistas antes? ¿Es real que esa coincidencia recién la supieron durante los ensayos? ¿Sabría Lola Arias, la directora, que el rostro del inglés que recorrió el mundo entero era el de uno de los protagonistas de su obra? En realidad, las respuestas a estas preguntas no tienen sentido sino que lo que interesa son, efectivamente, las preguntas situadas en esa delgada línea entre la realidad y la ficción.

Este uso de documentos históricos arrancados de la realidad forma parte de un giro memorialista (Giunta, 2014) que se manifiesta en el arte contemporáneo y en la proliferación del uso de archivos en las obras de arte. El proyecto artístico de Lola Arias se inscribe dentro del impulso archivístico (Foster, 2004) propio del arte contemporáneo. Los documentos presentes en las obras *Campo Minado* y *Teatro de guerra* no aparecen allí únicamente como documentos históricos sino que están descontextualizados y recontextualizados en el marco de obras que proponen una activación singular de los mismos. Los documentos que aparecen en las obras se encuentran arrancados de su contexto de producción y vueltos a colocar codificados por la mirada de la directora; en algunos casos a través de la incorporación de elementos, en otros yuxtaponiéndolos a otras imágenes, o fragmentados, pero siempre resignificados y, como aquí sostendremos, poetizados. Es en ese sentido que el proyecto artístico construye imágenes nuevas, inéditas, a partir de imágenes como las de la revista GENTE que hemos visto ya muchas veces.

De este modo los elementos utilizados, siempre exhibidos al espectador, sirven como base para la narración, ya sea para reponer la historia de ese objeto atesorado o para habilitar la actuación de un recuerdo. En el escenario, Gabriel Sagastume, actual abogado penalista, toma una carta que le escribió a su novia de ese entonces, su actual mujer, desde las Islas Malvinas y la lee al público: “Querida Florencia: me cuesta hablar de la vida que llevamos acá porque cuando escribo quiero estar un rato con ustedes aunque sea mentalmente”. Gabriel lee la carta desde una mesa de trabajo en donde los intérpretes manipulan fotografías, cartas, y demás objetos que exhiben durante la función que, muchas veces, son enfocados con una cámara para que la imagen sea proyectada en vivo en el escenario. Este elemento forma parte de la puesta en escena del montaje, es decir de la re-presentación evidenciada, en la que todo transcurre a la vista del espectador. Tal como ocurre con las fotografías sobre las memorias de la última dictadura militar que analiza Natalia Fortuny (2014), el proyecto artístico de Arias no esconde el montaje y los recursos que utiliza sino que se hace cargo de su condición de artificio, lo cual contribuye a mostrar que no se trata de una versión verdadera ni definitiva del pasado al cual se alude. Este artificio de la representación también aparece en *Campo Minado* a través de la metateatralidad, es decir aquellos momentos en que los intérpretes hacen referencia a la obra misma. En la obra de teatro la frase “durante los ensayos” se repite más de una vez; Rubén Otero, sobreviviente del hundimiento del crucero General Belgrano y hoy integrante de una banda tributo a los Beatles dice: “Durante 35 años, yo solo pensaba en la guerra cuando se acercaba el

2 de abril y me llamaban para dar charlas en los colegios. Desde que empezamos con la obra, me acuerdo de la guerra todos los días.” En otra escena, los veteranos también cuentan que decidieron no incluir en la obra escenas de torturas que fueron recreadas *durante los ensayos*, porque ninguno de ellos quería hacer el papel de víctima.

En *La política de las imágenes* (2008) Didi-Huberman y Rancière reflexionan sobre el estatuto de las imágenes a partir de las obras del artista chileno Alfredo Jaar. Ambos autores critican el actual sistema de información dominante y sus modos de mostrar y configurar imágenes. Frente a este modo estandarizado y adormecedor que las grandes máquinas de información nos proporcionan, los autores plantean que existen otros modos de producir imágenes. Las obras del artista chileno se inscriben en estos otros modos de configurar imágenes y proponen una profunda reflexión acerca de su uso en la actualidad y cómo estas son tratadas y consumidas. En ese sentido Didi-Huberman plantea que en el arte contemporáneo el “devenir documento” ocupa un lugar central, su uso “corresponde antes que nada a la voluntad de ‘subvertir (y de) reinventar el documento de guerra’. Ya sea que utilicen el documento o lo produzcan ellos mismos, los artistas aspiran muchas veces a hacer de él un *instrumento crítico* y político” (2008, p. 62). Esto ocurre con las revistas GENTE, que aparecen tanto en la película como en la obra de teatro: son, efectivamente, documentos históricos rescatados, por un lado de su contexto de producción, es decir durante la guerra, y por el otro, de una caja de recuerdos que Marcelo Vallejos conservaba. El famoso número de la revista titulado *Seguimos ganando* visto hoy, más de 30 años después y luego de una derrota devastadora, activa nuevos sentidos en quienes miramos esa revista en las manos de estos veteranos de guerra. Este ejemplar del 27 de mayo –subtitulado *6 buques hundidos, 16 averiados, 21 aviones y 16 helicópteros derribados. Estamos destruyendo la flota británica*– en las manos de Marcelo Vallejos, activa en los espectadores sentidos que tienen que ver con el rol de los medios de comunicación durante la guerra, la relación entre estos medios y el gobierno de la última dictadura militar, el rol de una sociedad adormecida, y la posterior ausencia del Estado en la posguerra. Este famoso ejemplar de la revista GENTE deja en claro lo que Rancière sostiene acerca de las obras de Jaar; “nos recuerda que la imagen (...) es una puesta en escena de lo visible” (2008, p. 77).

En una escena de *Campo Minado* dos de los veteranos aparecen con máscaras; una de Leopoldo Galtieri y otra de Margaret Thatcher; ambos jefes de estado de Argentina e Inglaterra respectivamente durante la guerra. Cada uno de los veteranos, con la máscara puesta, se ubica en una silla en un extremo opuesto del escenario de perfil al pú-

blico. Sus demás compañeros terminan de componer la escena; uno de ellos sostiene una bandera británica y el otro una argentina detrás de Thatcher y Galtieri y los demás se encargan de filmarlos para que el video se proyecte en el escenario. Allí se escucha el audio de un discurso de Thatcher y otro de Galtieri<sup>11</sup> mientras los veteranos, con las máscaras puestas, gesticulan frente a la cámara y son proyectados en un primer plano en el escenario. Los discursos de los presidentes, y sus imágenes reproducidas una al lado de la otra en la pantalla, establecen una especie de diálogo absurdo entre los dos jefes de Estado. Una vez que finalizan los discursos, los veteranos, con las máscaras puestas –en una escena que aparece tanto en *Campo Minado* como en *Teatro de guerra*– se acercan al centro de la escena y se besan. Después de este beso entre Galtieri y Thatcher, estos se sacan las máscaras y son Gabriel Sagastume y David Jackson, parados uno frente al otro.

Los modos en los que Lola Arias construye nuevamente estos documentos proponen activaciones de los mismos inéditas. Los elementos estéticos –tales como las máscaras– a través de los que estos archivos se presentan implican ciertas licencias propias de las nuevas poéticas de representación. La propaganda *Argentinos a Vencer*, lanzada por el gobierno de la última dictadura militar durante el conflicto bélico, se reproduce en en la obra mientras los veteranos, tanto argentinos como británicos la cantan alegremente: *Vamos, argentinos. Vamos, a vencer. El futuro sigue su camino. Argentinos a vencer. Hoy el país nos pide todo. Demos todo con valor. No tememos a la lucha. Argentinos a vencer*. Dicha propaganda, vista en la actualidad, genera rechazo por el fervor y la incitación a la guerra, en lo que sabemos que era no solo una guerra imposible de ganar por las circunstancias en las que se encontraba el ejército argentino, sino que era llevada a cabo por un gobierno antidemocrático y represor. Sin embargo, la incorporación de este tipo de archivos en las obras no se encuentra allí con un tono acusatorio o de denuncia, sino que, lejos de invocar estos sentidos, los veteranos cantan la canción con un tono paródico. De este modo, se retoman imágenes que forman parte del imaginario de la nación pero se cuestionan sus valores originarios e inclusive se les añaden elementos de humor.

Las imágenes de archivo de los británicos regresando triunfantes a Europa, bajando del barco, con una multitud que los fue a recibir, música, festejos, champagne, aplausos y un relato periodístico que dice que “esta debe ser la vuelta a casa más celebrada de todos los

---

11 Discurso de Leopoldo Galtieri desde el balcón de la Casa Rosada a ocho días del desembarco argentino en las Islas Malvinas frente a una multitud que reunida en la Plaza de Mayo para expresar su apoyo a la recuperación de las islas.

tiempos” contrasta con lo que sucede en la obra. En *Teatro de Guerra*, estas imágenes celebratorias se intercalan con la escenografía principal en la que los seis protagonistas están tocando una canción que compusieron ellos mismos con preguntas que interpelan al espectador y cuestionan fuertemente la guerra. De este modo, la celebración por haber ganado una guerra contrasta radicalmente con la realidad de quienes la vivieron a partir de la tensión entre las imágenes yuxtapuestas.

El uso de estos materiales en las obras de arte contemporáneo tiene más que ver con el presente desde el cual se convocan que con el pasado al cual aluden. La memoria, en tanto instrumento presentista (Giunta, 2014), es convocada desde el presente para hacernos pensar en cómo esos recuerdos o esos archivos están vivos hoy (Tellas, 2017). “Revisitar las imágenes del pasado implica traerlas al presente. Desde ella se establecen nuevas relaciones que no se ordenan a través del relato de la historia, sino como reminiscencias, emergencias del pasado en el presente” (Giunta, 2014, p. 34). Se trata de pensar la temporalidad a partir de la concepción benjaminiana de la historia que nos invita a “pasar por la historia el cepillo a contrapelo” (Benjamin, 2010, p. 63). Este modo de comprender el encuentro entre tiempos nos permite establecer vínculos entre el antes, el ahora y el futuro. El pasado, en las obras, lejos de buscar ser reconstruido historiográficamente, es un pasado al cual se alude desde los efectos que produce en el presente. Desde este presente adquieren sentido las imágenes que se convocan, ya sea en la forma de recuerdos, archivos, documentos u objetos atesorados.

Tanto Rancière como Didi-Huberman teorizan sobre la imagen desde esta concepción benjaminiana del tiempo y de la historia y se preguntan por el cruce entre el arte y la política -aspectos que encuentran en las obras de Alfredo Jaar-. El cruce aparece también en la incorporación de esos archivos al proyecto artístico de Arias, donde los materiales rescatados del pasado no aparecen únicamente en tanto documentos históricos sino en tanto piezas de un relato poético más grande. Siguiendo a Rancière, podemos afirmar que “el arte y la política comienzan cuando se perturba el juego común en que las palabras se deslizan continuamente bajo las cosas y las cosas bajo las palabras. Comienza cuando las palabras se hacen figuras, cuando llegan a ser realidades sólidas, visibles” (2008, p. 83). El gesto estético-político de Arias tiene que ver con la configuración de estas imágenes inéditas sobre la guerra de Malvinas creadas, entre otras cosas, a partir de la incorporación de archivos. Estos documentos aparecen intervenidos, descontextualizados, ironizados; es decir, aparecen poetizados y permiten una activación en el presente del público que los espera.

Durante el proceso de producción del proyecto artístico, cada uno de los veteranos debió escribir en un cuaderno un “diario íntimo” que los acompañó durante la experiencia y en el que fueron anotando cosas que recordaban y que quizás nunca antes habían puesto en palabras. En *Campo Minado*, Marcelo Vallejos cuenta al público: “Durante los ensayos tuvimos que escribir un diario en un cuaderno, y este es el mío”. Sin embargo, si bien estos cuadernos se muestran, nombran, e inclusive se lee algún fragmento, también se deja en claro que forman parte de un instrumento íntimo de cada uno de ellos al que, como espectadores, no podemos acceder por completo. En ese sentido, es posible pensar a cada uno de estos diarios como un archivo nuevo que el proyecto artístico construye. Al decir de Didi-Huberman, “los artistas no solo utilizan documentos de actualidad, con lo que se mantienen ‘frente a la historia’, sino también los producen enteramente, con lo que no sólo contemplan el acontecimiento, sino lo intervienen, en contacto con él” (2008, p. 61). En ese sentido, podemos plantear que estos seis cuadernos son documentos que forman parte de un archivo que las obras *producen* enteramente como resultado del experimento estético-social llevado a cabo por la artista.

### ACONTECIMIENTO PERFORMÁTICO

Considerar la actuación que los ex combatientes realizan en cada función en términos de performance, nos permite atender a cada acción como un hecho vivo. Como señala Diana Taylor, teórica referente en el estudio de performance y política, “performance implica simultáneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo” (2011, p. 28). Dada la permeabilidad que caracteriza al concepto de performance, que incluye al teatro –y como este necesita del público para constituirse–, su incorporación nos permite comprender a cada una de las funciones como una puesta en escena de las memorias de los seis performers. Las memorias de cada uno de los veteranos, en el marco del proyecto artístico, adquieren un carácter activo que tiene lugar en el presente de cada acontecimiento performático. En ese sentido, cada despliegue de las memorias es único, inclusive para quienes actúan y reviven esos recuerdos en cada una de las funciones. La performance, al igual que la memoria y el trauma, es una experiencia que tiene lugar en el presente; es algo vivo que sucede en el aquí y ahora. Como la memoria, la performance se despliega en el presente y “crea un espacio privilegiado para el entendimiento de[l] trauma y [la] memoria” (Taylor, 1999, párr. 1). Esto es lo que efectivamente ocurre en el proyecto artístico en el que los performers vuelven a actuar viejos traumas de 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 el marco del proyecto artístico, los veteranos actúan deliberadamente sus recuerdos; ponen en escena voluntariamente sus memorias.

La primera escena de *Teatro de Guerra* transcurre en una obra en construcción. Allí Lou Armour, veterano inglés que actualmente es profesor de niños y niñas con problemas de aprendizaje, en su idioma, cuenta en primera persona una situación que vivió en la guerra de Malvinas y, asistido por sus compañeros, la actúa junto ellos:

“En la noche del 11 al 12 de junio, mi sección estaba en la ladera del monte Harriet, y teníamos que atravesar un campo minado cubierto de fuego de artillería argentino. Cuando llegamos, fuimos de bunker en bunker, y le disparamos a todo lo que se movía. (...) Cuando miré hacia arriba, había unos argentinos parados con los brazos en alto. Y recuerdo haber mirado hacia el refugio y pensar: “¿acabo de matar a alguien que intentaba rendirse?” (...) Cuando llegué ahí me di cuenta de que uno de ellos estaba hablando en inglés. Tenía una herida en el estómago. Y recuerdo, que mientras intentaba consolarlo, comenzó a contarme sobre un viaje a Inglaterra. Y algo sobre Oxford. Y luego murió”.

Esta escena del monte Harriet y el recuerdo de Armour del soldado argentino hablando en inglés irrumpen en la película más de una vez, tal como ese recuerdo irrumpió durante todos estos años en la vida de Armour. En cada caso, la situación volverá a ser recreada de diferentes formas tal como ocurre con la memoria, en donde el paso del tiempo y los sucesivos relatos transforman los recuerdos. 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, ellos logran dejar de ser víctimas de lo que vivieron para pasar a tener un rol activo en lo que están actuando. En el marco del proyecto artístico, los veteranos actúan deliberadamente sus recuerdos; ponen en escena voluntariamente sus memorias como parte de un trabajo artístico. En ese sentido, el concepto de performance 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 al 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... Hasta les cortaron las orejas a los soldados argentinos y después se las comieron.” 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 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>12</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.

### **PALABRAS FINALES**

En este trabajo se intentó problematizar el proyecto artístico de Lola Arias en relación al modo en el que las obras tematizan la historia argentina reciente, por un lado, y el contexto político, social y cultural desde el cual se las narra, por el otro.

Para ello situamos a *Campo Minado* y *Teatro de guerra* dentro de un linaje estético y memorial e inscribimos ambas obras dentro de las nuevas poéticas de representación. El proyecto artístico no construye un relato unívoco sobre la guerra de Malvinas, sino más bien un relato multilingüe<sup>13</sup> que evidencia las contradicciones que el pasado acarrea en el presente. En cuanto a lo formal, las obras se caracterizan por implosionar los géneros: la imposibilidad de inscribir estas obras en un único lenguaje artístico “clásico” es uno de sus principales rasgos.

Pero el proyecto artístico de Arias no solamente borra las fronteras entre los géneros clásicos, sino que también se sitúa en una delgada línea entre la realidad y la ficción. Quienes protagonizan las obras son ex combatientes de la guerra de Malvinas que en el escenario del teatro o en el set de filmación de la película realizan una reelaboración de sus recuerdos. Los seis intérpretes escenifican acontecimientos que realmente vivieron y ponen sus cuerpos para actuar viejos traumas de guerra. Sin embargo, es imprescindible destacar que esta puesta en escena de sus memorias es producto de un trabajo artístico previo

---

12 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.

13 La presencia y la voz del gurkha nepalés –que habla más de una vez en su idioma sin traducción– contribuye a romper con un relato dicotómico.

que los veteranos realizaron junto con la directora de las obras. Lejos de tratarse de un testimonio propio de la jurisprudencia, los veteranos se encuentran en escena en tanto performers de sus propias vidas. En ese sentido el proyecto artístico, que Arias define como un “experimento social”, devino en un experimento estético-social como producto de ese trabajo artístico que la directora realizó junto a los seis ex combatientes.

El gesto estético-político que atraviesa al conjunto del proyecto artístico tiene que ver no únicamente con decidir hacer obras acerca de la guerra de Malvinas, sino, aún más con el modo en el que se narra dicho tema. El arte, en el sentido aquí comprendido, no es político por los mensajes que transmite sino por la relación que plantea con una determinada distribución de lo sensible; en términos de Rancière (2005), con un determinado *sensorium*. El gesto estético-político de las obras tiene que ver con la capacidad de poner en crisis los modos establecidos de mirar y configurar la guerra de Malvinas. Tanto *Campo Minado* como *Teatro de guerra* implican una redistribución de lo sensible en tanto se trata de obras que configuran nuevas imágenes de la guerra de Malvinas a partir de hechos que oímos muchas veces y a partir de imágenes que hemos visto ya demasiadas veces. De este modo, el proyecto artístico conmueve aspectos de nuestra experiencia sensible; pone en crisis nuestra experiencia ordinaria y es allí en donde radica su carácter político.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amado, Ana 2009. *La imagen justa. Cine argentino y política (1989-2007)* (Buenos Aires: Colihue)
- Benjamin, Walter 2010 “Tesis de filosofía de la historia” en *Ensayos escogidos* (Buenos Aires: El cuenco de plata)
- Blejmar, Mandolessi y Pérez (2018). *El pasado inasequible*. (Buenos Aires: Eudeba)
- Bredekamp, Horst 2014 “Acto de imagen: tradición, horizonte, filosofía”, Marienberg, Sabine /Trabant, Jürgen, Bildakt at the WarburgInstitute, Actus et Imago, 12, Berlín, De Gruyter, 2014, pp. 3-32. Trad. Felisa Santos]
- Brownell, Pamela 2013 “La Escenificación de una Mirada y el Testimonio de los Cuerpos en el Teatro Documental de Vivi Tellas” en *Estudos da Presença* (Rio Grande do Sul), Vol 3, n. 3. 770-788. Recuperado de: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-26602013000300770&lng=en&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602013000300770&lng=en&nrm=iso&tlng=es)

- Didi-Huberman, Georges 2008 “La emoción no dice yo” en Didi-Huberman, Pollock, Ranciere, Schweizer y Valdés, Alfredo Jaar. *La política de las imágenes* (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados)
- Fortuny, Natalia 2014 *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* (Buenos Aires: La Luminosa)
- Giunta, Andrea 2014 *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (Buenos Aires: Fundación ArteBa)
- Jelin, Elizabeth 2003 *Los Trabajos de la Memoria* (Madrid: Siglo XXI)
- Kaufman, Alejandro 2012 *La pregunta por lo acontecido. Ensayos de anamnesis en el presente argentino* (Buenos Aires: Ediciones La Cebra)
- Lorenz, Federico 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/historizarelpasado-vivo/es\\_contenido.php](http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasado-vivo/es_contenido.php)
- Lorenz, Federico 2015 “Las islas amputadas” en *Anfibia* (Buenos Aires). Recuperado de <http://revistaanfibia.com/ensayo/islas-amputadas/>
- Rancière, Jacques 2008 “El teatro de las imágenes” en Didi-Huberman, Pollock, Ranciere, Schweizer y Valdés, Alfredo Jaar *La política de las imágenes* (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados)
- Ranciere, Jacques 2005 *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona)
- Taylor, Diana 2012 *Performance* (Buenos Aires: Asunto impreso)
- Taylor, Diana 2011 “Introducción. Performance, teoría y política” en *Estudios avanzados de performance* (México, D.F.: Fondo de cultura económica)
- Tellas, Vivi 2017 *Biodrama. Proyecto Archivos: seis documentales escénicos* (Córdoba: Editorial Filosofía y Humanidades UNC)

# Tiempos dislocados:

## Investigadores en formación y producción de conocimiento en la era prepandémica

Artículos seleccionados de las X Jornadas de Jóvenes Investigadores

Julián Alberto Ramírez Beltrán  
Agustina Colombo  
Malena García  
Alejandra Noemí Ferreyra  
Malena La Rocca  
Mora Hassid  
María Virginia Nessi  
María José Lepore  
Carla Pacciarini  
Noelia Manso

MARÍA PAULA DE BÜREN  
SOLEDAD FERNÁNDEZ BOUZO  
EUGENIA MATTEI PAWLIW  
FERNANDO RAMÍREZ LLORENS  
[ COMPILADORES ]

CONICET



AGENCIA  
NACIONAL DE PROMOCIÓN  
CIENTÍFICA Y TECNOLÓGICA



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
GINO GERMANI  
Facultad de Ciencias Sociales  
Universidad de Buenos Aires

MARTÍN UNZUÉ  
[ PRÓLOGO ]



# TIEMPOS DISLOCADOS



Büren, Paula de

Tiempos dislocados : investigadores en formación y producción de conocimiento en la era prepandémica / Paula de Büren ; compilación de Soledad Fernández Bouzo ; Eugenia Mattei ; Fernando Ramírez Llorens. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Instituto de Investigaciones Gino Germani - UBA, 2022.

191 p. ; 21 x 15 cm. - (Red de Posgrados en Ciencias Sociales / Nicolás Arata)

ISBN 978-950-29-1952-2

1. Ciencias Sociales. I. Fernández Bouzo, Soledad, comp. II. Mattei, Eugenia, comp. III. Ramírez Llorens, Fernando, comp. IV. Título.  
CDD 303.48

**Otros descriptores asignados por CLACSO:**

Teoría social y política / Discursos / Identidad / Trabajo / Militancias  
Poéticas Públicas / Representaciones sociales / Espacio público

# TIEMPOS DISLOCADOS

**Investigadores en formación y producción  
de conocimiento en la era prepanidémica**

## **Compiladores**

María Paula de Büren | Soledad Fernández Bouzo  
Eugenia Mattei Pawliw | Fernando Ramírez Llorens

## **Prólogo**

Martín Unzué

Julián Alberto Ramírez Beltrán | Agustina Colombo  
Malena García | Alejandra Noemí Ferreyra | Malena La Rocca  
Mora Hassid | María Virginia Nessi | María José Lepore  
Carla Pacciarini | Noelia Manso



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
**GINO GERMANI**  
Facultad de Ciencias Sociales  
Universidad de Buenos Aires



**CLACSO**



**CLACSO**

Consejo Latinoamericano  
de Ciencias Sociales

Conselho Latino-americano  
de Ciências Sociais

**Colección Red de Posgrados**

**Director de la colección** - Nicolás Arata

**CLACSO - Secretaría Ejecutiva**

**Karina Batthyány** - Secretaria Ejecutiva

**Nicolás Arata** - Director de Formación y Producción Editorial

**Pablo Vommaro** - Director de Investigación

**Lucas Sablich** - Coordinador Editorial

**Equipo de la Red de Posgrados**

**Coordinador del Espacio de Formación Virtual:** Alejandro Gambina

**Asistentes:** Inés Gómez, Magdalena Rauch, Alejandro Cipolloni y Camila Downar



LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES

**CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE**

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital o adquirirse en versión impresa desde cualquier lugar del mundo ingresando a [www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana](http://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana)

ISBN 978-950-29-1788-7

© Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales | Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor. La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

**CLACSO**

**Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais**

Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina

Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875 | [clacso@clacsoinst.edu.ar](mailto:clacso@clacsoinst.edu.ar) | [www.clacso.org](http://www.clacso.org)

Patrocinado por la Agencia Sueca de Desarrollo Internacional



# ÍNDICE

<b>Prólogo</b> Martín Unzué	9
<b>Introducción, por lxs compiladorxs</b> María Paula de Büren, Soledad Fernández Bouzo, Eugenia Mattei Pawliw y Fernando Ramírez Llorens	13
<b>I. GOBIERNO DE LOS CUERPOS E IMAGEN</b>	
<b>Imagen y democracia en Thomas Hobbes: Anotaciones sobre la teoría de la representación</b> Julián Alberto Ramírez Beltrán	25
<b>Corporalidad virtual: la construcción de una narrativa propia</b> Agustina Colombo	55
<b>II. RESISTENCIAS MÚLTIPLES</b>	
<b>¿Control o inclusión social? El rol del Patronato de Liberados de la provincia de Buenos Aires en la prevención del delito</b> Malena García	79
<b>La movilización política y la solidaridad de las asociaciones españolas de Buenos Aires durante la Guerra Civil en España: un estudio de caso (1936-1939)</b> Alejandra Noemí Ferreyra	93
<b>Ataúdes de la contracultura. Arte, política y prácticas performáticas durante la última dictadura militar argentina</b> Malena La Rocca	113

### **III. ENTRE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA Y SUS CONDICIONES HISTÓRICO- MATERIALES DE POSIBILIDAD**

**Ensayos de la memoria: un análisis sobre las representaciones  
de la guerra de Malvinas en las obras Campo Minado  
y Teatro de Guerra de Lola Arias**  
Mora Hassid | 137

**Jóvenes en el Cinturón Hortícola de General Pueyrredón:  
entre la horticultura y el folclore boliviano**  
María Virginia Nessi | 159

### **IV. MILITANCIAS ESTUDIANTILES**

**“¿Dónde está mi ESI?”. Una producción alternativa  
de conocimientos sobre la educación sexual integral**  
María José Lepore, Carla Pacciarini y Noelia Manso | 175