

# Diablotexto *Digital*



**Las vueltas de la guerra. Usos de la repetición en los proyectos documentales de Lola Arias sobre Malvinas**

***The Twists and Turns of War. Uses of Repetition in the Documentary Projects of Lola Arias on Malvinas***

**CECILIA GONZÁLEZ**

**UNIVERSIDAD BORDEAUX MONTAIGNE**

[Cecilia.Gonzalez@u-bordeaux-montaigne.fr](mailto:Cecilia.Gonzalez@u-bordeaux-montaigne.fr)

<http://orcid.org/0000-0001-9706-1317>

**Fecha de recepción: 20 de mayo de 2022**

**Fecha de aceptación: 19 de junio de 2022**

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), 143-165**

**DOI: 10.7203/diablotexto.11.24519**

**ISSN: 2530-2337**



**Resumen:** *Veteranos*, *Campo minado/Minefield* y *Teatro de guerra* toman como eje de su acercamiento a la guerra de Malvinas dos experiencias de la repetición en la posguerra: la primera supone la irrupción, en el presente, de imágenes o escenas que vuelven a la memoria de los veteranos, la segunda se presenta como amenaza de cristalización del recuerdo en relatos fijados a lo largo de las décadas experimentando con las potencias específicas de visualización y narración de tres prácticas artísticas – la videoinstalación, el teatro, el cine –, estos proyectos documentales de Lola Arias ponen la repetición en el centro de su composición. Este artículo estudia tres procedimientos que la convierten en recurso escénico y narrativo: en primer lugar, la narración iterativa y el uso del *reenactment*; en segundo lugar, el trabajo con los dobles, y en particular de los dobles jóvenes de los veteranos en *Teatro de guerra*; por último, la miniaturización operada por la manipulación de maquetas y objetos de tamaño reducido, presentes en las tres realizaciones.

**Palabras clave:** Lola Arias; *Campo minado/Minefield*; *Teatro de guerra*; guerra de Malvinas

**Abstract:** *Veterans*, *Campo Minado/Minefield* and *Teatro de Guerra* take two post-war experiences of repetition as the axis of their approach to the Malvinas War: the first involves the irruption, in the present, of images or scenes that return to the memory of veterans, the second presents itself as a threat of crystallization of memory in stories set over the decades experimenting with the specific powers of visualization and narration of three artistic practices – video installation, theater, cinema – these documentary projects by Lola Arias put repetition at the center of their composition. This article studies three procedures that make it a scenic and narrative resource: first, iterative narration and the use of reenactment; secondly, the double motif; finally, the miniaturization operated by the manipulation of models and objects of reduced size, present in the three realizations.

**Key words:** Lola Arias; *Campo minado/Minefield*; *Teatro de guerra*; Malvinas War



Consideradas en su conjunto, las realizaciones audiovisuales de Lola Arias sobre la guerra de Malvinas plantean un problema preciso, anunciado en el inicio de la video instalación *Veteranos*: “Treinta y cuatro años más tarde ¿qué queda de la guerra en la cabeza de los que pelearon? Como si estuvieran en una máquina del tiempo, cada veterano reconstruye su experiencia de la guerra en el espacio donde hoy pasa sus días” (Arias 2016: 00:06:27). No se apunta aquí a representar o reconstituir el pasado sino a trabajar sobre la experiencia de la guerra (Verzero 2017: 148), sobre la permanencia de sus restos en el presente, sus aparecidos, sus fantasmas, las visiones que aun hoy habitan a los que participaron en ella. Los efectos de la guerra en la duración son objeto de una exploración doblemente vital y artística, que combina experimento y experimentación, narración y performance, manipulación de archivos, testimonio, *reenactment*.<sup>1</sup>

Inscribiéndose en las líneas del documental de creación y el teatro neodocumental de las últimas décadas, el proyecto Malvinas de Lola Arias no ignora los efectos de ficcionalización generado por sus montajes del pasado. Entre otras cosas, porque el montaje exhibe el carácter fragmentario y construido de la narración que se propone al espectador: “distanciar es demostrar desmontando la relación entre las cosas que se muestran juntas”, propone Didi Hubermann, “volver visible el vínculo y desnaturalizarlo<sup>2</sup>. La presencia de un sinfín blanco en el centro del escenario – retomado luego en la película – es probablemente el soporte que mejor habla de este trabajo expuesto ante los ojos del espectador: en su superficie blanca se proyectan y se comentan fotos, archivos audiovisuales, documentos, cartas, revistas y periódicos (Arias 2017:

---

<sup>1</sup> Para una presentación del dispositivo escénico construido por estos proyectos, consultar, entre otros, los trabajos de Jordana Blejmar (2017), Cecilia González (2019), Verónica Perera (2018, 2019), Cecilia Sosa (2018, 2019), Lorena Verzero (2018), referenciados en la bibliografía. Sobre la práctica del *reenactment* este artículo se basa, por lo esencial, en los estudios de Anne Bénichou (2018), Aline Caillet (2013), Maria Mülhe (2018), y Priscilla Wind (2016).

<sup>2</sup> Profundizando este principio afirma, en efecto, G. Didi-Huberman: “*Distancier, c’est démontrer en démontant le rapport des choses montrées ensemble et ajointées selon leurs différences. Il n’y a donc pas de distanciation sans travail de montage, qui est dialectique du démontage et du remontage, de la décomposition et de la recomposition de toute chose. Mais, du coup, cette connaissance par le montage sera aussi connaissance par l’étrangeté*” (2009: 70).



1). En él se distorsionan tamaños, se agigantan o empequeñecen las figuras también.

El complejo dispositivo desplegado en *Veteranos* (2014-2016), *Campo Minado/Minefield* (2016) y *Teatro de guerra* (2018) plantea otro efecto de la memoria que dura en el tiempo: la amenaza de cristalización de un recuerdo que, a fuerza de ser narrado una y otra vez, fija sentidos y se instala en la repetición. Verónica Perera retoma una declaración de Gabriel Sagastume sobre esta experiencia: “se te arma un cassette, una parte de tu historia expuesta para contarla” (2018: s/p) reflexiona el veterano. En esta misma línea se inscribe uno de sus parlamentos de *Campo minado/Minefield*:

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 (Arias, 2017: 34)

Los excombatientes recuerdan inventando y variando dispositivos capaces de suscitar una variación en las viejas historias contadas una y otra vez. La asunción de la primera persona colectiva abre la puerta a la junción de memorias heterogéneas: nacionales y transnacionales, narrativas y sensibles, verbales e iconográficas, irreductiblemente individuales – como la identificación de una posición en el territorio malvinense –, y compartidas – como los chicos intercambian figuritas para no quedarse, precisamente, con las “repetidas” –.

Integradas en la obra teatral, reescritas por Arias, estas palabras cobran un valor autorreferencial suplementario: hablan del encuentro entre procedimientos creativos específicos y no específicos al arte en estos proyectos que combinan una apuesta experimental basada en la distancia estética (Battiti 2016: 4) y un afirmado componente testimonial:

“Hablar de los muertos”, “nombrarlos”, “homenajearlos”, “tenerlos presentes”, “mantenerlos vivos”, “mencionar la pérdida de un amigo”, “hablar de los caídos y de sus familiares”, “cumplir la promesa que les hice a los 323” (muertos a bordo del buque General Belgrano) son expresiones que los performers usan cuando reflexionan sobre la trama de motivos que los impulsa a trabajar con Arias. (Perera 2019: 83).



Como los veteranos, con ellos, estas obras multiplican estrategias y dispositivos narrativos y audiovisuales para volver a contar la guerra generando nuevos sentidos y modos de reapropiarse ese pasado que vuelve. La repetición, entonces, se presenta bajo diferentes facetas en ellas: como irrupción, en el presente, de escenas, de rostros, de momentos que vuelven, voluntaria o involuntariamente, a la memoria de los excombatientes; como fijación narrativa del recuerdo, que amenaza con disolver la experiencia en relatos relativamente cristalizados; como acto de fidelidad a la memoria de los muertos, también, que exige ser perpetuada.

Experimentando con las potencias específicas de visualización y narración de cada práctica artística – la videoinstalación, el teatro, el cine – la repetición aparece también en este ciclo como procedimiento privilegiado y principio organizador. Las tres realizaciones se hacen eco las unas de las otras, ya sea retomando secuencias enteras en otros contextos y dispositivos – como sucede entre *Veteranos* (2014) y *Doble de riesgo* (2016) – o reelaborando escenas y relatos en medios y con recursos diversos. Por no tomar más que un ejemplo, esto sucede con el tratamiento de uno de los recuerdos de Marcelo Vallejo. El veterano cuenta el gesto extremo que lo llevó a saltar al agua desde un dique, sin saber nadar. Rescatado por sus amigos, se inscribe en un curso de natación y llega a convertirse en nadador. Este episodio se presenta como un relato breve en el capítulo “Terapia” de *Campo minado/Minefield* (2016: 53-58). En *Teatro de guerra*, se narra también en primera persona, acompañado por la traducción simultánea de una intérprete, en el marco de un *reenactment* grupal en la piscina municipal General Muñiz. En *Veteranos*, la piscina – y la puesta en escena del *performer* testigo como nadador – ya había sido el marco elegido para contar la muerte de su amigo Sergio en un bombardeo (2016: 00:06:40). Un Marcelo de cincuenta años, acompañado por un joven de la edad de Sergio en Malvinas, cuenta y reactúa la escena.

Este tipo de operaciones son recurrentes en el ciclo. Para caracterizarlas con mayor precisión y analizar su alcance, este trabajo va a centrarse en tres procedimientos que convierten la repetición en recurso escénico y narrativo: en primer lugar, la narración iterativa y el uso del *reenactment*; en segundo lugar, el



trabajo con la figura del doble, y en particular de los dobles jóvenes de los veteranos en *Teatro de guerra*; por último, la miniaturización operada por la manipulación de maquetas y objetos de tamaño reducido, presentes en las tres realizaciones.

### **El proyecto Malvinas (2014-2018)**

Las tres realizaciones centrales que componen el ciclo se indican en los créditos finales de *Teatro de guerra* (2018). La dimensión transnacional de la composición y de sus públicos preside el ciclo en su conjunto:

This film is part of a larger project composed by a video installation, a theater play and a book. In 2014, a video installation called VETERANS, was produced for de LIFT FESTIVAL in London. In 2016, MINEFIELD, a play with the same protagonists from the film, premiered in England and Argentina and is currently on a world tour of prestigious international theatre festivals. In 2017, Oberon Books published CAMPO MINADO/MINEFIELD, a bilingual edition of the play (2018: 01:20:00).

*Veteranos* presentó los testimonios de los excombatientes Guillermo Dellepiane, Daniel Terzano, Marcelo Vallejo y Dario Volonté ante un público inglés. La videoinstalación fue integrada luego en la exposición *Doble de riesgo*, realizada en el Parque de la Memoria de Buenos Aires entre el 11 de agosto y el 13 de noviembre de 2016. En ella se proyectan simultáneamente en las pantallas los distintos videos, generando sus propios efectos de actualización del pasado en el espectador que va caminando y pasando de uno a otro a su ritmo: “La instalación de video – sostiene en este sentido Graciela Speranza – lo vuelve soberano para que componga los solos a su manera, los ensamble o los contraste con sus propios recuerdos, decida dónde comienza y dónde termina el relato de la guerra” (2016: 10).

Lola Arias entrevistó a setenta veteranos de guerra durante esos años, realizó audiciones filmadas con veinticinco, y puso en marcha dos talleres, uno en Londres y otro en Argentina, hasta concretar la reunión de los seis excombatientes, tres ingleses, tres argentinos, que protagonizan *Campo Minado/Minefield* y *Teatro de Guerra*. Se trata de Lou Armor, David Jackson, Rubén Otero, Sukrim Rai, Gabriel Sagastume y Marcelo Vallejo. La obra teatral se estrenó en Brighton en mayo de 2016, y en Londres; entre noviembre y diciembre del mismo año se representó, brevemente, en el Centro de Artes





Experimentales de la UNSAM (Universidad Nacional de San Martín). El documental *Teatro de guerra* se estrenó en el Festival de Berlín en febrero de 2018, donde obtuvo dos premios en secciones paralelas. Entre septiembre y noviembre de 2018, *Campo Minado/Minefield* volvió a representarse en Argentina, esta vez en el Teatro Municipal General San Martín y con un éxito de público que llevó a proponer funciones suplementarias. Simultáneamente, se estrenó *Teatro de guerra* en la Sala Leopoldo Lugones del TGSM y en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). En abril de 2022, a cuarenta años de la guerra, volvió a representarse la obra en el Argentina.

### **Conjurar la repetición repitiendo: la iteración como recurso**

Como ha sido señalado por Bruzzone (2018) y Sosa (2019), el díptico formado por *Campo minado/Minefield* y *Teatro de guerra* retoma en diversas ocasiones, seis, para ser precisos, un recuerdo narrado por Lou Armour: la muerte, en sus brazos, del soldado argentino que le habló en inglés.<sup>3</sup> No solo se vuelve a los acontecimientos vividos en la noche del 11 al 12 de junio de 1982, durante el desenlace de la guerra, sino también a un testimonio temprano del veterano inglés, ya que Lou Armour ha narrado este episodio con anterioridad en el documental televisivo *The Falklands War. The Untold Story* (1987), de Peter Kosminsky.

En la pieza teatral, el relato se cuenta una primera vez en la escena “Monte Harriet” (Arias 2017: 40-42), combinando narración en primera persona y *reenactment*. Se retoma luego en “Ayer y Hoy” (60-61), recurriendo a un dispositivo distinto: al iniciarse la escena, se proyecta la imagen de Lou Armour,

---

<sup>3</sup> Este es, sintéticamente presentado, el relato, que se retoma, ya sea total o parcialmente: la noche del 11 al 12 de junio, en Monte Harriet, el comando de Lou Armour ataca una posición argentina. Lou ha llevado consigo a Ritchie, el más joven del grupo; tiene miedo de haber tirado sobre alguien que se rendía, verifica que todos los miembros de su unidad están bien; registra la caída de la nieve y el silencio de la escena. Alguien lo llama para que asista a un soldado argentino, herido de gravedad. El soldado muere en sus brazos después de haberle hablado en inglés. Su cuerpo, como otros, no pudo ser enterrado, fue colocado en un pozo, tapado y señalado con su rifle o su casco, para que alguien los identificara más tarde. La imagen del soldado se le sigue apareciendo aún en los momentos menos esperados; cree incluso reconocer su foto en Internet.



tomada del documental de 1987, en la mitad derecha del sinfín. En el escenario, el espectador ve al performer haciendo *playback* de su propio relato pasado, en uno de los tantos anacronismos que ponen en escena estas realizaciones. La condensación de los dos tiempos y los dos sujetos, la puesta en escena de un sujeto que es y no es igual a sí mismo – Lou joven/Lou mayor – se confirma cuando la imagen actual del veterano se proyecta por fin en el lado izquierdo del sinfín, y se pasa del testimonio – doblemente pasado y presente – al comentario reflexivo. Anacronismo, condensación, duplicación son procedimientos que favorecen la apertura de la escena a un plano fantasmático, en el que los principios lógicos de identidad y no contradicción, o la linealidad de la sucesión temporal, parecen suspenderse en el paréntesis del espacio-tiempo teatral.

La centralidad de este episodio en el díptico se confirma plenamente en el documental cinematográfico, que se abre y se cierra sobre él. *Teatro de guerra* se inicia con una larga secuencia que precede, a modo de prólogo, la presentación del título de la película. Los seis veteranos de *Campo minado/Minefield* entran en el cuadro por la derecha, recorren un espacio en ruinas y se colocan en él siguiendo códigos de actuación más teatrales que cinematográficos, antes de que Lou empiece a contar el episodio del soldado argentino muerto en sus brazos. El guion retoma el parlamento de la obra. También se recurre aquí al *reenactment*, que lleva a Lou a agacharse para sostener el cuerpo de Gabriel Sagastume sobre sus rodillas, mientras los otros *performers* actúan el papel de sus camaradas.

Una segunda versión, abreviada, tiene lugar en el minuto 00:11:30. Aunque no se recurre al *reenactment*, y por ende ninguno de sus compañeros de escena ocupa el lugar del soldado muerto, la silueta del cuerpo ausente se esboza en negativo, a través de la mirada de Lou Armour, dirigida hacia abajo, hacia esa presencia que solo él parece ver y que lo acompaña desde los tiempos de la guerra.





**Fig.1.** *Teatro de guerra* (00:12:13)

El tercer relato del episodio interviene después de la pregunta de un alumno de la escuela primaria argentina que visitan los seis veteranos: “Yo quería saber si alguno vio morir a alguien o mató a alguien” (00:51:33). Un montaje *cut* encadena este plano con el siguiente, construido a modo de respuesta: en él se ve a Lou usando la misma indumentaria del comando de Royal Marines que lo distingue en el documental de 1987. Como en otras oportunidades a lo largo del film, se utiliza un plano medio corto del performer testigo. Aparece sentado en un viejo sillón de flores descoloridas, mientras el último término del plano se ve desenfocado, subrayando la nitidez del recorte sobre su rostro. Como en la obra teatral, se trabaja sobre la disociación entre la banda sonora y la banda imagen. En el minuto 00:51:41 Lou empieza a contar la historia. A partir del minuto 00:52:32, sin cambio de plano, sin montaje, deja de mover la boca: su relato se sigue escuchando a través de la voz del joven Lou en la entrevista del documental de Kosminsky. El corte producido en la imagen se verifica también en el tono ya que, contrastando con el relato anterior, factual, el registro se vuelve más íntimo: “I feel bad about the bodies, you know, the state of them, and everything”.



**Fig. 2.** *TG* (00:52:32)



**Fig. 3.** TG (00:52:50)

El plano siguiente inserta la cita del documental de 1987 en la banda imagen: muestra a Lou Armour joven, con la misma vestimenta, sentado en un sillón semejante, aunque con flores de colores mucho más vivos. Ambos planos están atravesados por una línea horizontal que separa el cuadro en dos en la pared del fondo.

El cuidado en acercar la composición de la secuencia es notable. No solo la distancia temporal queda subrayada a través de este recurso: también se pone en evidencia la notable diferencia que existe entre uno y otro tratamiento filmico de la entrevista. El film de Kosminsky toma un primer plano de Lou Armour y acentúa la fuerte carga emocional de la secuencia a través de un *zoom* que sigue al momento en que el soldado se pone a llorar. La duración del plano de rodaje es tan insostenible que este cubre su rostro para protegerse tanto de su emoción como de la cámara: “*Could we stop for a minute?*”, pide (00:52:20).

Peter Kosminsky necesita este acercamiento para contrarrestar la narrativa oficial británica de la victoria, ejemplarmente encarnada en el discurso de celebración pronunciado por Margaret Thatcher y reproducido en el documental. El llanto del excombatiente permite, en efecto, contar la “historia no contada” de esa guerra tan breve que parece no haber existido, y que sin embargo ha producido efectos tan persistentes en quienes la protagonizaron.<sup>4</sup> Al mismo tiempo, la escena del llanto público por el enemigo muerto ha seguido – y aun perseguido – al veterano desde finales de 1987; es una de las

---

<sup>4</sup> Sobre esta caracterización de Malvinas/Falklands como “small war”, Arias reflexiona: “The fact that it’s so small and unknown for the rest of the world —and irrelevant— makes it even harder, because when you see how these small wars had such a big impact on the lives of the veterans and societies, when you hear the veterans’ stories and see the impact and the damage that it brought to them and to their people, then you start to think about the wars we are living in now and the impact of war in general” (Bither 2019).



consecuencias de una (pos)guerra que siguió teniendo efectos en su vida ulterior, en particular en tiempos de redes sociales.

Esta secuencia de *Teatro de guerra* construye, de hecho, un *reenactment* de la entrevista original. En esta variación de la escena, la directora decide no cruzar la frontera del plano medio corto, renunciando al primer plano y más aún al *zoom*. De modo que la repetición propone al soldado reactuar la entrevista de 1987 poniendo a distancia la emotividad que pudo o puede provocar en él la evocación de esta muerte. De este modo, la escena de desborde<sup>5</sup> emocional de 1987 logra ser reapropiada por el sobreviviente testigo que pone en juego, una vez más, su propio cuerpo testimoniando ante una cámara. Gracias a estos procedimientos formales, el relato iterativo conjura la repetición, o al menos una de sus formas: la repetición encadenante, experimentada pasivamente por quien la vive. Cabe recordar aquí las declaraciones de Lola Arias sobre el control de la emoción que pide a sus *performers*, algo que el propio Lou Armour recuerda en el documental: el mismo relato puede o no producir una reacción emocional, que finalmente él logra controlar. Trabajando con una emoción contenida, el trabajo de Lola Arias lleva a los veteranos *performers* a “ese extraño borde de la emocionalidad” que, según afirma la autora en una entrevista realizada por Cecilia Sosa, desplaza el afecto, finalmente, hacia el espectador: son los espectadores los que lloran o ríen, y no los *performers*, o en todo caso no en el momento de narrar sus recuerdos (Sosa 2019: 124).

La cuarta secuencia propone otra variante: el soldado argentino se encarna en la figura de un actor a quien se está maquillando para reproducir el rostro del muerto. Se trata de un plano secuencia, muy lento, con cámara fija, que dura más de dos minutos (01:10:08 - 01:12:55). Lou Armour y el joven están ubicados frente a un espejo que refleja sus siluetas en el fondo. Solo la imagen de Lou se recorta con nitidez, tomada en plano medio. Está dando detalles para completar el maquillaje: un ojo entumecido, hinchado, la extensión de la herida. Los recuerdos vuelven a decirse, a partir de la contemplación del resultado que va logrando la maquilladora: “*It was snowing*”. La frase retoma, a modo de

---

<sup>5</sup> Sobre el tratamiento del desborde, véase el trabajo de Lorena Verezro, “Cartografía afectiva de la patria: Malvinas, un imaginario topográfico del desborde” (s/f).



*ritornello*, lo que se ha dicho en las versiones precedentes. Poco a poco, sin embargo, se va materializando en el espejo algo que la narración no permitía concebir, puesto que corresponde al plano de lo que se muestra, y no ya solamente de lo que se cuenta. Y la realización cinematográfica, como recuerda François Niney, es mostración antes que narración (2019:31). Una visión de horror pone ante los ojos del veterano y del espectador un nuevo acercamiento a la escena.



**Fig. 4.** TG (01:12:43)

A partir de la visión en el espejo, surgen las palabras que permiten contar la irrupción espectral del muerto que quedó en la isla, del aparecido que surge periódicamente en cualquier esquina de la posguerra:

I frequently see this guy. But I see all of him, not just the wound. I see his whole body. It has just fallen unnaturally. This eye here, open. I don't know what brings the image back. It could be anytime. I might just be sat having lunch. Sometimes I dream about it, but sometimes. I might be sat on a train or wherever. I might be out running. And suddenly, it just pops into my head (01:11:48 A 01:12:43)

Las diferentes secuencias dedicadas a este episodio en *Campo minado/Minfield* y *Teatro de guerra* van produciendo, así, una serie de alteraciones narrativas, de acercamientos complementarios: versiones más o menos detalladas, acompañadas o no de *reenactments*, variaciones de tono que modulan la expresión de las emociones, variaciones en los modos de superponer anacrónicamente cuerpos, tiempos, espacios.

Como se ve, no se trata fundamentalmente aquí de representar un pasado: no hay escenas de guerra, por ejemplo, entre los materiales de archivo utilizados, ni intento de reconstituciones. Se trata, más bien, de reproducir las



condiciones de una experiencia de rememoración en el escenario o el set de filmación: la posibilidad de hacer emerger en ese presente de la actuación, dándoles un soporte exterior y material, las presencias fantasmales, los restos de la guerra. Se abre así la posibilidad, acaso, de una reparación a partir de la práctica artística, cuando la repetición deja de ser una repetición sufrida – *It just pops into my head*– para volverse una repetición sometida al control de la experimentación, convertida aquí en experimento.

### **Los dobles chicos de los chicos de la guerra**

El médium teatral y el cinematográfico acarrear sin embargo un tratamiento específico que es necesario tomar en cuenta. En el teatro, la acción reparadora del colectivo de actores, que se reapropian conjuntamente de su pasado, coincide con el tiempo que dura la función, dentro de un espacio que supone la presencia del público: el tiempo del espectáculo teatral. Más aún, Jordana Blejmar recuerda que la pieza comparte con otros proyectos artísticos contemporáneos “la idea de que el teatro puede convertirse en una suerte de laboratorio para experimentar con dramas sociales reales, procurando a los protagonistas la oportunidad de reactuar episodios traumáticos de su pasado (2017: 111, traducimos). Evoca también el papel inspirador que tuvo para Arias *The battle of Orgreave* (2001) de Jeremy Deller, reactuación del enfrentamiento de los mineros con la policía inglesa en 1984.

Cercana a este punto de vista, Anne Bénichou argumenta sobre el doble carácter catártico y crítico del *reenactment*, “laboratorio historiográfico” que caracteriza como “un proceso de negociación de representaciones históricas, vivas y mediáticas, que no apunta a establecer consenso, sino que busca más bien establecer un dialogo, una divergencia de puntos de vista” (2018: s/p, traducimos). De hecho, en el díptico de Lola Arias, el carácter reparador de la tarea conjunta no supone trascender las narrativas nacionales de la guerra en una versión unificada y superadora. El disenso se pone, por el contrario, en escena, en especial en lo que respecta a la cuestión de la soberanía de las islas, ya sea en la escena de cierre de la pieza, “Malvinas/Falklands” (60-64) o en la secuencia de la justa verbal (00:22:00) entre Gabriel Sagastume y Lou Armour



que pone de manifiesto una vez más el diferendo sobre los fundamentos – historia, autodeterminación – de la soberanía sobre las islas. Reflexionando precisamente sobre las diferencias entre la pieza y el documental, Félix Bruzzone sostiene:

[...] en *Teatro de Guerra* el espectáculo se borra. Lo que en *Campo minado* parece un *show* dominado por la catarsis y el impulso reconciliatorio de dos mundos que todavía sangran y de golpe se encuentran en carne viva sobre el escenario con los atuendos de la espectacularidad, en *Teatro de guerra* es algo que se vuelve mucho más íntimo y singular (2018 s/p).

Por su propio anclaje en lo real, el documental abre este espacio, en el que también puede despuntar la incompreensión, o en el que el *remake* final se filma con un tono mucho más nocturno. Por otra parte, la pieza teatral genera el espacio compartido por los veteranos *performers* y del público, creando así el marco de una experiencia que se produce en un aquí y ahora irreductible. El aquí y ahora de lo filmado no coincide con el del espectador: el cine es, por definición casi, una máquina de espectralidad, “simulacro absoluto de la supervivencia absoluta”. Su “milagro espectral”<sup>6</sup> queda particularmente subrayado en la película, entre otros recursos, a través de la figura de los dobles jóvenes de los veteranos y el *remake* de cierre.

El ciclo de Malvinas de Lola Arias pone en escena la heterogeneidad, la fractura, de un sujeto memorial que se redefine en la duración, marcado por esa “doble temporalidad” que afecta la narración de sí: la de la cronología de los hechos, la del momento de producción del relato (Arfuch 2013: 73). En *Teatro de guerra*, este desdoblamiento temporal se materializa ejemplarmente en la secuencia final, que se abre partir de la primera hora del documental (01:00:53 hasta el final). Los veteranos y sus dobles preparan un *remake* de la secuencia

---

<sup>6</sup> Sobre este punto, Jacques Derrida reflexiona, refiriéndose a *Shoah* de Claude Lanzmann y al estatuto de sus testigos en la película: “*Shoah* no cesa de captar huellas, trazas, toda la fuerza y la emoción del film están ligadas a estas trazas fantasmales sin representación. La traza es el «tuvo lugar» del film, la supervivencia. Porque todos los testigos son sobrevivientes: vivieron eso y lo dicen. El cine es el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta. Nos cuenta aquello de lo que no se vuelve. Nos cuenta la muerte. Por su propio milagro espectral, nos muestra lo que no debería dejar huella”. (2001: 80, traducimos).





final del relato de Lou Armour, en el que los seis jóvenes van a actuar – como dobles de riesgo<sup>7</sup> – el papel de los mayores.

Cabe notar que la película no se limita a filmar ese *remake*, sino que presenta también, de manera detallada, el trabajo de preparación: la búsqueda de documentación, el contacto, los intercambios, los preparativos escénicos. Los jóvenes aparecen en primer lugar, en efecto, mirando fotografías de los veteranos en su juventud, durante la conscripción o la guerra. Luego se muestra a cada par de personajes conversando sobre el pasado de los veteranos o haciendo una actividad conjunta. Así, por ejemplo, Gabriel Sagastume rapa a su doble mientras le cuenta el momento en que a él lo raparon también, al iniciar el servicio militar; David Jackson come con su joven doble en la cantina del regimiento; dos Sukrim Rai, el “joven” y el “viejo”, ejecutan un entrenamiento de combate con cuchillo que destaca visualmente, en esta escena, la simetría. Aparecen por primera vez en un plano italiano, uno al lado del otro; suben por unas escaleras gemelas, subrayando el efecto de desdoblamiento de un solo actor en el tiempo.



Fig. 5. TG (01:06:10)

La secuencia siguiente propone una serie de planos en los que los viejos veteranos ayudan a caracterizar a los jóvenes. En ellos se recurre abundantemente a encuadres que dan a ver a los personajes a través de sus reflejos en el espejo. La cadena de mediaciones se espesa en capas

<sup>7</sup> El término es introducido en *Mi vida después* (2009) por Carla Crespo y retomado por Lola Arias como capítulo de la versión impresa de la obra (Arias, 2016) o como título de la exposición presentada en el Parque de la Memoria de 2016. En *Teatro de guerra*, los dobles no son los hijos que representan la vida de sus padres. Aunque van a representar sus papeles, los veteranos y sus dobles están presentes en los planos que filman el *remake*.



iconográficas de estatuto diverso: el espectador percibe una descomposición de reflejos de cuerpos cuya presencia permanece, de hecho, en el fuera de campo.



**Fig. 6.** TG (01:08:47)

Así, este plano medio reproduce el reflejo de Rubén Otero y su doble joven en el espejo, pero en otro espejo situado detrás de ellos se reflejan la cabeza, un hombro, el torso de Rubén. A su vez, el reflejo del reflejo del joven crea la ilusión de que Rubén está contemplando su propia figura, fantasma o recuerdo, tal como era en el pasado. A este triple vertiginoso juego especular se agrega el trabajo sobre la distancia focal, que varía los grados de nitidez de las figuras en el cuadro, como puede verse en esta imagen: a la multiplicación y construcción caleidoscópica de los cuerpos – fragmentarios, entrevistos, en pedazos en el reflejo – se agrega su aparición difuminada en una bruma gris en la que Rubén parece mirarse.

Este tipo de recursos interroga metanarrativamente la naturaleza de la reconstitución a la que el espectador va a asistir unos minutos más tarde. ¿Qué es lo que el cine da a ver? La ilusión de accesibilidad al pasado como “máquina de remontar el tiempo” se pone en entredicho, en todo caso, cuando lo primero que el espectador ve es, precisamente, la máquina, el dispositivo.

El *remake* final, que no es reconstitución del pasado sino operación memorial en el presente, permite la producción de una repetición controlada de la escena vivida. Su carácter reparador parece estar vinculado, aquí, con la ritualización: los veteranos, sus dobles y el equipo de rodaje vuelven ceremonial lo que no pudo ser una escena de entierro en las islas. El lento proceso de preparación, la discusión, el maquillaje, la transmisión, contrasta con la experiencia contada por Lou Armour: en la acelerada noche del 11 al 12 de junio,



no hubo tiempo para un mínimo ritual funerario, más allá de cubrir los cuerpos y señalar su localización. El *remake* deviene acto memorial reparador.

### Miniaturas

Otro procedimiento repetido en los tres proyectos es la reaparición de ciertos objetos testimoniales o específicamente pensados como objetos escénicos, entre los que la ropa – como ya sucedía en el ciclo de los Hijos de Lola Arias (*Mi vida después, El año en que nací, Melancolía y manifestaciones*) – tiene un papel preponderante. Puede tratarse del gorro y la indumentaria de piscina de Marcelo Vallejo – presentes tanto en la videoinstalación como en el díptico –, de la balsa que rescató a los sobrevivientes del crucero General Belgrano – común al video de Dario Volonté, en *Veteranos* también, y al relato de Rubén Otero en las obras ulteriores –, de cuadernos caligrafiados, los de Daniel Terzano y Marcelo Vallejo, por ejemplo. Junto con documentos de archivo, cartas, ropa, mapas, funcionan a menudo como soporte del relato testimonial y de la emergencia del recuerdo.

Entre ellos se destacan maquetas y objetos en miniatura. En *Veteranos*, Guillermo Dellepiane, brigadier retirado y piloto de caza, recuerda los acontecimientos del 13 de junio, en Monte Kent, durante lo que fue su último día en la contienda. El episodio es particularmente extremo: después de una misión de bombardeo, casi sin combustible, su avión logra ser reabastecido en vuelo por un Hércules junto con el que realiza un arriesgado aterrizaje de emergencia. Para contarlo, se acompaña de un avión y un helicóptero en miniatura. Se ven figuritas de soldados en miniatura sobre un mapa. El efecto distanciador del recurso es inmediato: en la escena se reúnen el casco del aviador – plano medio corto con el que se inicia el video –, el mapa militar, las miniaturas de las maquetas militares. La presencia de estos objetos, su manipulación, rompen doblemente con entonaciones épicas y melodramáticas. Los soldaditos caídos traen a la memoria escenas de juego infantil.



Fig. 7. *Veteranos* (00:00:29)



Fig. 8. *Veteranos* (00:02:56)

A diferencia de otros usos experimentales de la animación en documentales de formato memorial – como la secuencia del secuestro de los padres de Albertina Carri en *Los Rubios* (2003) –, Lola Arias no propone una reconstitución animada del episodio. Es el propio *performer* el que se sirve de los objetos en miniatura como soporte de su testimonio.

El recurso vuelve a aparecer, en el díptico, acompañando el relato de Gabriel Sagastume. En la versión impresa de la obra teatral, forma parte del episodio titulado “Campo minado” (2017: 34-36), que da título a la obra entera; con algunas variantes, el mismo relato se retoma en el documental fílmico.

El recurso a la miniaturización se motiva y se vincula una vez más con estrategias memoriales exteriores a la esfera del arte:

Hay un veterano que hizo una maqueta de Moody Brook que era el cuartel de los Royal Marines que explotó durante la guerra para poder contar lo que él había vivido. Cuando yo lo vi pensé: "Yo también puedo hacer una maqueta para contar mis recuerdos" (34).

Si el núcleo narrativo es fundamentalmente el mismo en la obra teatral y en el documental, los dispositivos escénicos, en cambio, varían. En la pieza, la reconstitución es una tarea colectiva: la maqueta se proyecta en el sinfín, Lou



Armour manipula la cámara, Marcelo Vallejo mueve los objetos, Rubén Otero hace efectos sonoros (Arias 2017: 34). En la versión cinematográfica, ya no son los otros *performers* los que toman a cargo la manipulación de los objetos. Es el propio narrador (00:25:03 a 00:27:43). Los primeros planos de la secuencia muestran una maqueta que ocupa todo el cuadro; una mano – se verá luego que es la del propio Sagastume –, mueve objetos y figuras de soldaditos. La voz del narrador llega desde el fuera de campo:

Yo estaba durmiendo y aparece un suboficial a los gritos: “Soldados, necesito que vengan con una manta”. A mí no me quedó opción y lo seguí. Llegamos y yo me fui alejando de la orilla. Me fui separando. Hasta que en un momento encuentro la pierna de Vargas. Supe que era Vargas porque él usaba unas medias de fútbol rayadas, de colores. Pusimos los restos en la manta y lo llevamos hasta el puesto. Yo me volví a mi posición.



Fig. 9. TG (00:27:00)

La secuencia se cierra con un plano medio corto de Gabriel, en el centro del cuadro, y de Lou, a quien ha estado contándole esta historia: “La seguí usando, hasta el final de la guerra – concluye – era la única que tenía. Después nos enteramos que este campo minado lo había puesto el ejército argentino, al principio de la guerra. Pero nadie nos había avisado”.

De manera más ostensible que en el video de Guillermo Dellepiane, los objetos miniaturizados se perciben claramente aquí como juguetes: la casa de madera con techo rojo, la figura rosada del cerdo, el saco de arroz en miniatura, el bote cerca del río, ponen ante la vista el universo de la granja; los soldaditos de plástico, los juegos de guerra. En este marco, la presentación de la pierna en miniatura de Vargas, con sus medias rayadas, la evocación de los restos transportados en la manta, despedazados, genera un efecto disruptivo mayor,



que acompaña claramente el carácter extremadamente cruento de la escena.

El horror de seguir usando hasta el final de la guerra la manta que sirvió para transportar los restos de sus compañeros toca las fronteras de lo culturalmente aceptado. Tensa el episodio hacia el dominio de lo abyecto que el cadáver encarna por excelencia (Kristeva 1988).<sup>8</sup> El carácter extremo de la escena de guerra, una violencia alejada de todo lo conocido anteriormente por el joven conscripto, experiencia del extrañamiento absoluto del campo de batalla del que hablaba Walter Benjamin, se potencia a través de su contraste radical con el universo familiar del juguete.

Otra variante con respecto a *Campo minado/Minefield* es el lugar que ocupa este episodio en la sintaxis narrativa del conjunto: en la obra teatral, el testimonio de Gabriel Sagastume forma parte de una serie de historias de la guerra evocadas por los veteranos. Está enmarcado por un recuerdo de Sukrim Rai, que la precede, y de David Jackson, que lo sigue. En el montaje fílmico, en cambio, está ubicado entre el plano del beso de las máscaras de Leopoldo Galtieri y Margaret Thatcher y la *performance* musical realizada por cinco de los veteranos. El tema que interpretan, con letra de Lou Armour también, se dirige a un “tú” al que interpelan desde la común experiencia de los cuerpos dejados en las islas, y de las cicatrices compartidas por los excombatientes de los dos ejércitos. Las dos secuencias marco tienen un valor de comentario del relato testimonial de Gabriel Sagastume, y de lugar – ahora sí – a la emergencia de la emoción de los sobrevivientes, testigos y *performers*:

Would you vote to go to war?/  
 Would you send your sons and daughters to war?/  
 Would you fight for: the Queen, “La patria”? Oil? /  
 Would you go to war/ Would you, would you, would you?

Have you ever been to war?  
 Have you ever killed anybody?  
 Have you watched men die?  
 Have you? Have you? Have you?  
 (Arias 2017: 64)

---

<sup>8</sup> El cadáver (*cadere*, caer) – afirma Kristeva – aquello que irremediamente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso [...] (1988: 10).





Completando el plano del beso de los dos jefes de guerra, la primera estrofa vuelve a situar Malvinas en coordenadas histórico-políticas; la segunda instituye performativamente la comunidad memorial: “nosotros, los que fuimos a la guerra, los que matamos, los que vimos morir”.

### Cierre

En “El cine y sus fantasmas”, Derrida califica el documental *Shoah* como un gran film de la memoria, un film que restituye la memoria contra la representación y contra la reconstitución: más aun, es su anclaje en el presente lo que “impide la representación” (2001:80). Estas palabras permiten caracterizar el trabajo de Lola Arias en este ciclo sobre la guerra de Malvinas/Falklands. Desde una apuesta alejada de toda ilusión de reconstrucción histórica o realismo estético, sus proyectos anclan el arte en lo real postulando usos reparadores de la práctica artística, posibilidades de modelar la experiencia vivida, convertida en materia artística intervenida, manipulada, reapropiada en un trabajo que, si bien firmado, escrito y dirigido por Arias, apoya el biodrama en la práctica de la autoría colectiva. Se reinventan así, formatos testimoniales, en consonancia con una producción transnacional en expansión.

A través de este acercamiento se desplazan, por otra parte, núcleos narrativos y modos de representación de la guerra corrientes en la postdictadura argentina. La dimensión transnacional del ciclo permite poner en perspectiva el “gran relato nacional” sobre las islas, al colocar la espinosa cuestión de la soberanía como un diferendo o justa verbal en la arena del escenario, donde las dos líneas argumentales – la argentina, la británica – se neutralizan. Retóricas guerreras y relatos de heroísmo quedan relegados, en el díptico, a discursos oficiales y mediáticos fuertemente cuestionados. Los chicos de la guerra, claramente, han envejecido, y la superposición temporal de fotografías y cuerpos, veteranos y dobles juveniles, no hace sino subrayar la distancia. La propia repartición binaria de las lenguas se desestabiliza también a través de esa “impresionante línea de fuga” (Bruzzone 2018: s/p) que abre el dialecto de Sukrim Rai, lengua sobre la que concluye *Campo Minado/Minfield*, por otra parte, y que reintroduce en escena, de manera tan desviada como perceptible,



la empresa colonial británica. La dimensión corrosiva e irónica con que la ficción argentina trató Malvinas – Fogwill, Gamerro, Pron, entre otros – solo parece colarse, precisamente, en ciertos segmentos ficcionales de estos proyectos documentales: es el caso del tratamiento feroz de los personajes enmascarados y grotescos de Galtieri y Thatcher. Dentro del campo literario y artístico argentino, en suma, estos proyectos forman parte de esa zona de producciones llamada a desestabilizar la “coagulación de sentidos” (Kohan 2021: 00:38:30) sobre un pasado ya cada vez menos reciente que sin embargo sigue interrogándonos con insistencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARFUCH, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: FCE.
- ARIAS, LOLA (2014). “Last day of war by Guillermo Dellepiane”, *Veteranos*, Disponible en <<https://vimeo.com/102887060>> [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2022].
- ARIAS, Lola (2016). *Doble de riesgo/Parque de la memoria*, Disponible en <<https://vimeo.com/229843336>> [Fecha de consulta: 13 de marzo de 2022].
- ARIAS, Lola (2017). *Campo minado/Minefield*. London: Oberon books.
- ARIAS, Lola (2018). *Teatro de guerra*. Argentina. Gema producciones.
- BATTITI, Florencia (2016). “Ficciones para visitar nuestra historia”. En Catálogo de la exposición *Doble de riesgo*. Buenos Aires: Parque de la memoria, p. 4.
- BENICHO, Anne (2018). “Disputer son rôle dans l’histoire: le *reenactment* dans les pratiques et les institutions de l’art contemporain”. Colloque Cérisy *Reenactment/Reconstitution*. Refaire ou déjouer l’histoire? Disponible en <<http://uni-caen.fr/recherche/mrsh/forge/5546>> [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2022].
- BITHER, Philip (2019). “We are all writing de novels of our lives: Lola Arias on War, Memory and Documentary Theater” *Performing Arts, 25-01-2019, On line*. Disponible en: <<https://walkerart.org/magazine/lola-arias-minefield-documentary-theater>> [Fecha de consulta: 1 de febrero de 2022].
- BLEJMAR, Jordana (2017). “Autofictions of Postwar: Fostering Empathy in Lola Arias’ *Minefield/Campo minado*. *Latin American Theatre Review*, vol. 50, n.º 2, pp. 103-123.
- Bruzzone, Félix (2018). “Lola Arias y su guerra de guerrillas”. *Revista Anfibia*. UNSAM. Disponible en <<https://www.revistaanfibia.com/lola-arias-la-guerra-guerrilas/>> [Fecha de consulta: 9 de marzo de 2022].
- CAILLET, Aline (2013). “Le *reenactment*: refaire, rejouer ou répéter l’histoire ?” *Marges 17*. Disponible en <<https://journals.openedition.org/marges/153>> [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2022].



- DERRIDA, Jacques (2001). "Le cinéma et ses fantômes". Entrevista de Antoine de Baeque y Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma*, pp. 75-85.
- DIDI HUBERMAN, Georges (2009). *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, I*. Paris, Les éditions de Minuit.
- GONZALEZ, Cecilia (2019). "La dimensión transnacional de la memoria en los proyectos documentales de Lola Arias. De *Mi vida después a Campo minado/Minefield*". En S. Amorim, M. Bovo e I. Heineberg (dir.), *Vision décentrée des Etudes culturelles*. Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, pp. 276-295.
- GONZALEZ, Cecilia (2020). "Los tiempos del testimonio, el *reenactment* y la performance en los proyectos documentales de Lola Arias". En T. Basile y M. Chiani (ed.), *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: EDULP, pp. 150-173.
- KOHAN, Martin, (2021). "Entrelazar escrituras, desacralizar miradas. Entrevista pública a Mariana Eva Pérez y Martín Kohan", por Teresa Basile y Julieta Lampasona, IDES, 3 de septiembre. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=N-dHZjNNQJk>> [Fecha de consulta: 8 de marzo de 2022].
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Editions du Seuil.
- MULHE, María (2013). "Reenactments du pouvoir. Remarques sur une historiographie médiée". *Rue Descartes*, 77, pp. 82-93. Disponible en <<https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-1-page-82.htm>> [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2022].
- NINEY, François (2019). *Le documentaire et ses faux semblants*. Paris: Kliensieck.
- PERERA, Verónica (2018). "Un caleidoscopio de Malvinas. 'Campo minado' y 'Teatro de guerra' de Lola Arias". *Transas. Artes y letras de América latina*. UNSAM. Disponible en <<http://revistatransas.com/2018/09/27/campominado/>>. [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2022].
- PERERA, Verónica (2019). "Acontecimiento y masculinidades en el arte de Lola Arias", *Latin American Theater Review*, pp. 79-100.
- SOSA, Cecilia (2019). "Lola Arias y el teatro como transformación. Desde los ojos del otro". *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, pp. 120-124.
- SOSA Cecilia (2017). "Campo minado/Minefield: War, Affect and Vulnerability. A Spectacle of Intimate Power", *Theatre Research International*, vol. 42, n.º 2, pp. 179-189.
- SPERANZA, Graciela (2016). "Reconstrucciones". En Catálogo de la exposición *Doble de riesgo*, Buenos Aires, Parque de la memoria, 11/08 al 13/11/2016, pp. 6-12.
- Verzero, Lorena (2018). "Cartografía afectiva de la patria: Malvinas, un imaginario topográfico del desborde". *Adversus*. XV, n.º 35, pp. 147-158.
- WIND, Priscilla (2016). "L'art du reenactment chez Milo Rau". *Intermedialités* 28-29. Disponible en <<http://doi.org/10.7202/1041080ar>> [Fecha de consulta: 31 de marzo de 2022].