**X Jornadas de Jóvenes Investigadorxs**

**Instituto de Investigaciones Gino Germani**

**6, 7 y 8 de noviembre de 2019**

**Nombre/s y apellido/s:** Mora Hassid

**Afiliación institucional:** Facultad de Ciencias Sociales - UBA

**Correo electrónico:** morahassid@gmail.com

**Máximo título alcanzado o formación académica en curso:** Estudiante de grado.

**Eje problemático propuesto:** Eje 13. Crímenes de estado. Derechos humanos. Memorias.

**Eje problemático alternativo:** Eje 4. Cultura y sociedad: artes, medios y tecnologías

digitales.

**Título de la ponencia:** 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.

**Palabras clave:** Memorias, Arte, Lola Arias, gesto estético-político, teatro documental.

**Introducción:**

En este trabajo se estudiará el problema de las actuales 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. El objetivo de esta investigación es 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, esta investigación se propone analizar cómo en estas dos obras se narra esa parte de la historia: a través de qué elementos, qué hechos se recuerdan, cómo se recuerdan, quienes los narran, con qué recursos y qué elementos estéticos.

El presente trabajo forma parte de una investigación en curso para ser presentada como tesina de Licenciatura de Ciencias de la Comunicación Social (UBA). Dado que se trata de una investigación más amplia este trabajo aborda solamente algunos de los interrogantes allí planteados.

**Arte, Memoria y Política**

A partir de la década del 80, 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.

De acuerdo con Elizabeth Jelin, trabajar con memorias supone, en principio, entenderlas como procesos subjetivos,

anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales. Segundo, reconocer a las memorias como objetos de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcados en relaciones de poder. Tercero, ‘historizar’ las memorias, o sea, reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado, así como en el lugar asignado a las memorias en diferentes sociedades, climas culturales, espacios de luchas políticas e ideológicas. (Jelin, 2002: 2)

Abordar las memorias desde esta perspectiva nos permite atender a la singularidad de los recuerdos, a la subjetividad de la memoria, pero sin dejar de tener en cuenta las memorias sociales y luchas de poder existentes en torno al sentido de esas memorias. 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: 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.” (Kaufman, 2012: 182) La memoria se ejercita desde el presente; desde allí se convoca al pasado y se lo dota de sentido. Esta 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, de acuerdo 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.

El proyecto artístico se analizará a partir de una mirada semejante a la empleada por Rancière y Didi-Huberman en *La política de las imágenes* (2008) al analizar las obras del artista chileno Alfredo Jaar. Esta metodología consistirá en analizar las obras de Arias en términos de imágenes, entendiendo que “las palabras también son materia de imagen” (Rancière, 2008: 82). En concordancia con Didi-Huberman consideramos que el trabajo de análisis crítico supone una doble distancia, un doble ejercicio de implicación y explicación:

No solamente el conocimiento en sí mismo supone momentos de emoción; algunas cosas ─las cosas humanas─ sólo son susceptibles de interpretación y explicación a través del procedimiento necesario de una comprensión implicativa, “haciendo suyos”, a través de una aprehensión casi táctil, los problemas abordados (…). El objeto de conocimiento, en ese mismo momento, se reconoce al estar íntimamente implicado en la constitución misma del sujeto que conoce. (Didi-Huberman, 2008: 44-45)

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 imágen” 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.” (2004:1) Desde esta perspectiva se analizará el proyecto artístico de Lola Arias atendiendo a las imágenes que estas obras instauran en el mundo. En un contexto en el que parecería que hemos visto demasiadas imágenes sobre la guerra de Malvinas, las obras aquí analizadas nos proporcionan imágenes inéditas; nunca antes vistas, aún cuando creíamos haberlo visto todo.

**Nuevas Poéticas**

Lola Arias forma parte de una generación de artistas que desde comienzos del 2000 proponen nuevos lenguajes estéticos para narrar la historia argentina reciente. Se trata de obras que proponen una revisión crítica del pasado a partir de “nuevas poéticas de representación” (Blejmar, Mandolessi, Perez, 2018: 13).

En la inmediata post dictadura, indisociables de este contexto, surgen lenguajes estéticos estructurados y esquemáticos que buscan narrar el reciente período dictatorial con un marcado tono de denuncia. En efecto, los relatos de la década del ochenta se estructuran en torno a la visibilidad de los crímenes y las demandas de justicia, mientras que en la década del noventa predomina el formato documental y el testimonio en primera persona de quienes habían sido víctimas de la violencia estatal.

Se puede proponer al 2003 como una fecha bisagra en tanto marca el comienzo de la institucionalización ─por parte del Estado─ de los reclamos de los movimientos de derechos humanos nucleados en torno a la consigna de Memoria, Verdad y Justicia. La recuperación de la memoria como política de Estado implica el fin de un período de “desmalvinización”, término acuñado 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: 334). Federico Lorenz sitúa el fin de este proceso durante el gobierno kirchnerista, sobre todo a partir del 2010, en donde Malvinas empieza a ocupar “un espacio creciente en la retórica y gestualidad gubernamentales.” (Lorenz, 2015, Revista Anfibia) La reinstalación del tema Malvinas[[1]](#footnote-1) 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 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 y teatro─ que tomaron a Malvinas como tema central.

Este contexto político, social y cultural marcado por la proliferación de políticas públicas en torno a la memoria ─que situamos a partir del 2003─, habilitó nuevas formas de pensar el pasado que se permitieron ciertas licencias e inauguraron nuevas relaciones entre arte, memoria y política. Las producciones artísticas que surgen en este contexto se caracterizan por la hibridación de lenguajes y la multiplicidad de disciplinas. Se trata de películas que mezclan el documental y la ficción, obras de teatro que incluyen pantallas de cine, objetos estéticos que desbordan los límites y formas tradicionales e inauguran nuevas formas de abordar el pasado a partir cierta “intransigencia estética” (Amado, 2009). Esta generación de artistas se permitió experimentar en las formas y también en los modos de abordar el pasado desde una perspectiva crítica pero alejada del tono puramente denunciatario que habían tenido varias de las obras y reflexiones teóricas hechas durante la postdictadura inmediata.

“Si el gesto lúdico y la ironía ingresan en estas nuevas escrituras, no obstante, no es este un gesto dirigido hacia la desaparición, hacia el horror y mucho menos hacia el dolor que todavía hoy producen las pérdidas, sino hacia ciertas estrategias del recuerdo que se han cristalizado con los años y que ya no interpelan a los más jóvenes.” (Blejmar, Mandolessi, Perez, 2018: 16)

Las obras de Lola Arias forman parte de estos nuevos lenguajes que 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 de 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 en la sala PAyS del Parque de la Memoria[[2]](#footnote-2) 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, 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, participó en múltiples festivales internacionales y continúa de gira por el mundo. 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, 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 actual coyuntura en la que se exhiben estas obras y en la que se realiza la presente investigación. 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 reciente intento por parte de la Corte Suprema de Justicia argentina de implementar la “Ley del 2x1”[[3]](#footnote-3) a represores de delitos de lesa humanidad, los discursos negacionistas por parte de algunos miembros del gobierno, y la creciente proliferación de discursos que retoman la teoría de los dos demonios en los medios de comunicación[[4]](#footnote-4) 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.” (Jelin, 2002: 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.

**Límites 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. Pero, y esto es lo novedoso de la obra, nos deja en claro que lo que veremos allí es efectivamente una dramatización; una puesta en escena de esos hechos.

*Campo Minado* 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. Una de sus principales referentes es la dramaturga Vivi Tellas[[5]](#footnote-5), creadora de el Biodrama; un género que trabaja con la biografía de las personas como material escénico. Tal como lo define su creadora el el biodrama forma parte del “‘retorno de lo real’ en el campo de la representación. (...) Lo que vuelve (...) es la idea de que todavía hay experiencia, y de que el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella[[6]](#footnote-6).” (Tellas, 2017: 13) Tal como plantea Pamela Brownell, investigadora especializada en crítica teatral, no existe un único teatro documental sino teatros documentales, en plural, dada la diversidad que caracteriza al género. Dentro de este amplio fenómeno, la autora distingue el teatro documental representativo, en donde a partir del relato de una persona viva, actores profesionales se encargan de representarlo, y al teatro documental testimonial, en donde son los protagonistas de su historia los encargados de interpretarla. Siguiéndola, *Campo Minado* se inscribe dentro del teatro documental testimonial “en el que los propios protagonistas suben a escena a hablar de su historia.” (Browell, 2013: 775). La idea de testimonio no tiene que ver únicamente con el hecho de que los intérpretes están allí en carácter de testigos de algo que vivieron sino que implica la idea de testigo de Giorgio Agamben, de quien Brownell retoma el concepto. Agamben, en *Lo que queda de Auschwitz,* analiza la figura del testigo a partir de los sobrevivientes de los campos de concentración nazis. El testigo es allí un sobreviviente que, de acuerdo a ese aparato de exterminio, no debería haber sobrevivido, pero lo hizo y puede dar cuenta de lo que vivió ante otros. Brownell retoma esta idea para pensarla en el caso del teatro documental en donde “lo que se ve en escena es, desde esta perspectiva, un cuerpo-confesión, que habla más allá de la voluntad de cada intérprete.” (2013: 780) La idea del testimonio en tanto sobreviviente cobra aún más fuerza al pensarla en el caso de *Campo Minado* y *Teatro de Guerra*, en donde los ex combatientes son efectivamente sobrevivientes de la guerra de Malvinas. 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 de los seis ex combatientes que aportaron no solamente sus recuerdos sino también materiales que formaron parte de las obras. La escritura colaborativa, así como también el uso de archivos y objetos personales es una de las características del teatro documental que utiliza estos elementos como punto de partida para la elaboración de las obras. Su uso habilita una conexión directa con “lo real” y contribuye a producir un efecto de cuestionamiento en el espectador. “¿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: 786) En una escena de *Campo Minado* 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*, 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 buscandome a mi 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 es esa delgada línea entre la realidad y la ficción.

Este uso de archivos, arrancados de la realidad, no se circunscribe únicamente al teatro documental sino que forma parte de un giro memorialista (Giunta, 2014) que se manifiesta, en el arte contemporáneo, 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 archivos presentes en las obras *Campo Minado* y *Teatro de guerra* no aparecen allí como meros documentos históricos sino que están descontextualizados y recontextualizados en el marco de obras que proponen una activación singular de los mismos. Los archivos 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 que 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 cuentan, por ejemplo, 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. Las intervenciones de Jaar son, en términos de Didi-Huberman, un modo de contra-información y les permiten a ambos autores reflexionar acerca del vínculo entre el arte y la política. 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: 62) Esto ocurre con las revistas GENTE, que aparecen tanto en la película como en la obra de teatro que 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: 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 puestas, se ubica en una silla en un extremo opuesto del escenario de perfil al público. 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 archivo de un discurso de Thatcher y otro de Galtieri[[7]](#footnote-7) 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. Sabemos porque luchar y ganar. Jamás nos han vencido. Jamas nos venceran. Vamos, argentinos. Vamos, a vencer. El futuro sigue su camino. 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 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: 34). Se trata de pensar la temporalidad a partir de la concepción benjaminiana de la historia que nos invita “pasar por la historia el cepillo a contrapelo” (Benjamin, 2010: 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 el cruce entre el arte y la política por el cual los dos autores se preguntan, y encuentran en las obras de Alfredo Jaar, aparece también en la incorporación de estos archivos al proyecto artístico de Arias, en donde los materiales rescatados del pasado no aparecen 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: 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 el presente del público que los expecta.

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 interesante pensar a cada uno de estos diarios como un archivo nuevo que el proyecto artístico construye. Tal como plantea 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: 61) En ese sentido, podemos plantear que estos seis cuadernos son archivos que las obras *producen enteramente* como resultado del experimento estético-social llevado a cabo por la artista.

**Acontecimiento performático**

Si bien el teatro implica, necesariamente, un aquí y ahora aurático, es también la elaboración de un guión y su repetición en un espacio y un tiempo determinado en cada función. En ese sentido, *Campo Minado* se coloca en una tensión entre la repetición de un guión previamente escrito y ensayado, y la búsqueda y el esfuerzo por no perder eso único e irrepetible que el acontecimiento teatral implica. Si bien la obra de teatro está subtitulada, por lo que no hay lugar para la improvisación en el guión, el carácter de riesgo aparece fuertemente y deriva de los protagonistas mismos. Esto se debe no únicamente al hecho de que “al trabajar con personas que no están entrenadas formalmente en la actuación, lo frágil del teatro queda expuesto” (Tellas, 2017: 11), sino, aún más, a que lo que estos intérpretes están actuando son hechos traumáticos que vivieron y que continúan teniendo efectos sobre ellos. En ese sentido, cada vez que los performers reviven estos hechos se juega algo de lo fortuito y se evidencia la fragilidad de la escena presente en los gestos más que en las palabras. Esta fragilidad deriva de la corporalidad misma de los veteranos y su presencia, sus cuerpos en el escenario, dan cuenta del carácter insustituible de quienes narran esos relatos.

Pensar a la actuación que los ex combatientes realizan en cada función en términos de performance, nos permite atender a cada actuación 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: 28) El concepto de performance, que incluye al teatro ─y como este necesita del público para constituirse─, 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. 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. A su vez, pensar el proyecto artístico a partir del concepto de performance aquí planteado nos permite enriquecer el análisis al comprender a la performance como algo que, al igual que la ficción es susceptible de crear realidad. Tal como plantea Taylor, “performance a menudo es percibida como la antítesis de lo real, como si no provocara y tuviera repercusiones bien concretas. Pero performance no sugiere artificialidad; no es 'sobre poner' o proponerlo como antitético a la 'realidad.'” (Taylor, 2012: 7) En cambio, cada puesta en escena construye realidad; despliega los recuerdos de los veteranos en el presente de la actuación estableciendo un vínculo directo con el pasado. “Su persistencia ─como señala Taylor─ insiste en enfatizar que el ‘pasado’ sigue siendo parte fundamental del presente.” (Taylor, 2011: 29) Cada función es comprendida como una puesta en escena de las memorias de los veteranos; sus relatos, aunque estén guionados y hayan sido dichos en otras funciones, adquieren sentido en cada actuación e intervienen en el presente de cada función.

En el caso de *Teatro de guerra*, el film trabaja, al igual que la videoinstalación *Veteranos,* con la idea del flashback: allí los recuerdos irrumpen y los protagonistas, asistidos por objetos, fotografías o algún compañero, actúan esos recuerdos. Tal como ocurre en los procesos traumáticos, el recuerdo de un hecho puede aparecer en quien lo vivió repentinamente; mientras está comiendo, viajando en el tren, en un sueño, un año después, e inclusive 36 años después. Del mismo modo, en *Teatro de guerra* el pasado irrumpe en la memoria de los veteranos y estos empiezan a revivir y actuar sus recuerdos.

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 actua junto a 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?”. Recuerdo la nieve cayendo, y el silencio. Pero tenía que asegurarme de que mi sección estuviera bien.(...) La sección estaba OK, pero ahora había prisioneros en los que había que pensar. Uno de los míos me pidió que fuera con unos argentinos heridos. Y 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 a el nepalés Sukrim, el proyecto artístico echa luz sobre muchos de los mitos construidos en torno a la participación de los gurkhas en la guerra. En lasobras 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: 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”[[8]](#footnote-8) 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.

**Conclusión**

El proyecto artístico, que Lola Arias define como un “experimento social”, devino en un experimento estético-social como producto del trabajo artístico que la directora realizó junto a los seis ex combatientes. El trabajo que implicó reunir a antiguos enemigos de guerra, escuchar sus relatos y que ellos escuchen los de sus compañeros, trabajar sobre sus recuerdos ─en muchos casos traumáticos─ tanto de la guerra como de la posguerra, dejó de ser un mero experimento social en tanto lograron transformar a esos recuerdos en materia de un hecho artístico. En ese sentido, el concepto de experimento estético-social es productivo a la hora de pensar el proyecto artístico en tanto da cuenta, por un lado del carácter social, es decir el trabajo realizado a partir de hechos histórico-sociales, al mismo tiempo que marca el estatuto estético propio del proyecto.

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 (Rancière, 2005) en tantoproporcionan nuevas imágenes de la guerra 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 el carácter político de estas obras de arte. Retomando a Rancière, el arte y la política se encuentran en estas obras en tanto logran incidir en la repartición de “quién posee el lenguaje y quien solamente el grito” (2005: 14).

Por último, nos interesa rescatar el vínculo entre realidad y ficción que atraviesa al conjunto del proyecto artístico ─y a la obra de Lola Arias en general─ en su carácter de creación artística. En efecto, las obras instauran imágenes acerca de la guerra, crean memorias inéditas acerca de la misma e inclusive, en el caso de los seis protagonistas, contribuyen a ser una forma de transitar el dolor para ellos mismos. El hecho de que los veteranos fuesen efectivamente “antiguos enemigos” ─lo que implicó muchas resistencias, sobre todo por parte de los argentinos, dado que no estaban dispuestos a narrar su experiencia con quienes habían peleado enfrentados─, es un ejemplo concreto del borramiento de los límites entre la realidad y la ficción. Aquello que parecía impensado; un vínculo entre ex combatientes argentinos y británicos, sucedió a partir de la ficción y simultáneamente en la realidad cuando comenzaron a ser compañeros de un proyecto artístico.

Las obras aquí analizadas son narraciones poéticas, es decir ficciones que intervienen en la realidad en tanto instauran nuevas imágenes en el mundo. Son obras que hablan sobre el pasado histórico reciente, nombran la guerra, le dan la voz a los veteranos ─invisibilizados por mucho tiempo en la sociedad argentina─, convocan al pasado desde los interrogantes del presente y lo dotan de sentido. Son obras que, al igual que los objetos culturales y artísticos intervienen en las disputas por el sentido que se le atribuye al pasado. Y ese pasado, como la memoria, no es algo cristalizado sino que es un campo minado; un constante campo de batallas.

**Bibliografía**

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

Benjamin, W. (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, H. (2014).“Acto de imagen: tradición, horizonte, filosofía”, Marienberg, Sabine /Trabant, Jürgen, Bildakt at theWarburgInstitute, Actus et Imago, 12, Berlín, De Gruyter, 2014, pp. 3-32. Trad. Felisa Santos]

Brownell, P. (2013). La Escenificación de una Mirada y el Testimonio de los Cuerpos en el Teatro Documental de Vivi Tellas. [*Revista Brasileira de Estudos da Presença*](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=2237-2660&lng=en&nrm=iso), v. 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>

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

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

Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?.* Buenos Aires: Fundación ArteBa.

Jelin, E. (2003) Los Trabajos de la Memoria. Madrid: Siglo XXI.

Kaufman, A. (2012) *La pregunta por lo acontecido. Ensayos de anamnesis en el presente argentino.* Buenos Aires: EdicionesLa Cebra.

Lorenz, F. G. (2006) “Testigos de la derrota. Malvinas: los soldados y la guerra durante la transición democrática argentina, 1982-1987”, en Anne Pérotin-Dumon (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina.* http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es\_contenido.php

Lorenz, F. G. (2015) Las islas amputadas. *Revista Anfibia.* Recuperado de <http://revistaanfibia.com/ensayo/islas-amputadas/>

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

Ranciere, Jacques. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d`Art Contemporani de Barcelona.

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

Taylor, D. (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.

1. Es interesante rescatar la apreciación de Lorenz sobre la polisemia de la palabra Malvinas que, en la sociedad argentina, refiere tanto a la guerra llevada a cabo en esas islas como a las islas mismas. [↑](#footnote-ref-1)
2. Si bien el proyecto de crear el Parque de la Memoria se remonta a una Ley sancionada en 1998, recién en el 2007 se inaugura el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, y en el 2010 la sala PAyS (Presentes, Ahora y Siempre). [↑](#footnote-ref-2)
3. 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. [↑](#footnote-ref-3)
4. 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, títulada “No más venganza”: <https://www.lanacion.com.ar/1847930-no-mas-venganza>. [↑](#footnote-ref-4)
5. Tellas dirigió el ciclo Biodrama (2002-2009) en el Teatro Sarmiento. Entre las obras que formaron parte del proyecto curatorial Arias desarrolló su obra *Mi vida después* (2009), aunque su estreno ocurrió una vez finalizado el ciclo. [↑](#footnote-ref-5)
6. Este texto formaba parte de la gacetilla de prensa distribuida durante el ciclo Biodrama. [↑](#footnote-ref-6)
7. 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. [↑](#footnote-ref-7)
8. Los “chicos” de la guerrafue 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. [↑](#footnote-ref-8)