

## Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La guerra de Malvinas en *Campo Minado* de Lola Arias

Verónica Perera  
Universidad Nacional de Avellaneda  
[veronic.perera@gmail.com](mailto:veronic.perera@gmail.com)

### Palabras clave:

Teatro Documental. Guerra de Malvinas. Memoria.

### Resumen:

En un contexto memorial que «malvinizó» la política y la producción dramaturgica, *Campo Minado* de Lola Arias (2016) desafió la frontera de lo posible y lo decible sobre la guerra que en 1982 marcó el final de la última dictadura cívico-militar en Argentina. El artículo explora el gesto político y dramático sin precedentes de esta obra de teatro documental: la presencia viva en un mismo espacio escénico de veteranos otrora enemigos. Analiza los testimonios que los combatientes de entonces producen hoy e indaga en las formas de memorializar la guerra, los hombres que la vivieron y la posguerra.

---

## Live Testimonies, Open Dramaturgy: The Falklands War in *Minefield* by Lola Arias

### Key Words:

Documentary Theater. Malvinas/Falklands War. Memory.

### Abstract:

In a memorial context that increased the visibility of the Malvinas/Falklands War within politics and dramaturgical production, *Minefield* by Lola Arias (2016) challenged the border of the doable and the sayable of the war that back in 1982 marked the end of the last dictatorship in Argentina. The article explores the unprecedented political and theatrical gesture of this documentary theater piece: the live presence on the stage of veterans who were enemies at war in 1982. It analyzes their testimonies and it inquires into the forms of memory making of the war, the men who lived it, and the postwar.

---

El testimonio es una herramienta privilegiada para construir memorias sobre la violencia política del pasado reciente. Ya sea como prueba dentro de la justicia institucional o como relato biográfico espontáneamente ofrecido o solicitado por otros, el testimonio devino fundamental para conocer, documentar, narrar y elaborar la violencia de la historia reciente [Jelin 2003, Pollak 2006, Strejilevich 2006]. El teatro político de los últimos años en Argentina reflejó esa tendencia y produjo una dramaturgia basada en testimonios de víctimas del terrorismo de Estado. *Teatro x la Identidad*, el colectivo de teatristas que apoya a las Abuelas de Plaza de Mayo en su búsqueda de nietas y nietos apropiados durante la última dictadura cívico-militar, utiliza desde sus orígenes en el 2000, el dispositivo testimonial para trabajar estéticamente relatos de familiares de personas desaparecidas, o para crear monólogos ficticiales que abordan la apropiación de menores y la restitución de su identidad [Diz 2016]. En 2012, a propósito del trigésimo aniversario de la guerra de Malvinas entre la Argentina y Gran Bretaña, los testimonios personales de excombatientes también fueron materia prima para la creación escénica. Entre una vasta producción centrada en Malvinas, Julio Cardoso escribió y codirigió *Islas de la Memoria* basándose además en el intercambio epistolar entre los soldados y sus familias; y Agustín Palmeiro escribió «Queen Malvinas» a partir de su propia experiencia como ex combatiente.

*Campo Minado* de Lola Arias también hizo eco del uso testimonial<sup>1</sup>. Con fotos, material audiovisual de archivo, objetos personales y una banda musical en escena, esta obra de teatro documental renueva las formas del testimonio sobre Malvinas y amplifica su potencia al expandir los límites de lo decible sobre la guerra de 1982. A partir de una invitación del Festival LIFT *After a War*, Arias entrevistó, audicionó y ensayó con veteranos de la guerra de Malvinas durante tres años en Buenos Aires y en Londres para escribir y dirigir *Campo Minado*. La obra, que se presentó primero en

---

<sup>1</sup> Campo Minado aún no ha sido publicada. Todas las citas de la obra que aparecen en este artículo provienen del registro audiovisual cedido por Arias a la autora.



Brighton en Inglaterra, el 28 de Mayo de 2016, y casi seis meses más tarde en el Centro de Artes Experimentales de la Universidad Nacional de General San Martín en Buenos Aires, reúne en el escenario a seis ex combatientes otrora enemigos: tres argentinos, dos ingleses y un gurkha. El « experimento social» de Arias<sup>2</sup>, voy a argumentar aquí, se basa en testimonios y produce testimonios. Parte de relatos biográficos que Arias y su equipo de producción recogieron para crear un texto dramático nunca clausurado. La puesta en escena se basa en narraciones singulares intervenidas artísticamente, negociadas entre voces que nunca antes se habían hablado y magnificadas para una escucha pública.

La frontera entre lo decible y lo indecible, entre lo confesable y lo no confesable, no es estanca sino que está en perpetuo movimiento. Separa, fundamentalmente, una memoria colectiva organizada que responde a la imagen que una mayoría social o un Estado desean transmitir —o pueden digerir— en un determinado contexto memorial, de una memoria subterránea de grupos específicos, celosamente guardada en asociaciones o redes de sociabilidad afectivas y políticas [Pollak 2006]. En un contexto memorial que «malvinizó» la política y la producción dramaturgica, *Campo Minado* desafió la frontera de lo decible sobre la guerra de 1982. Volvió visible y audible una trama de relatos testimoniales que expandieron los límites no solamente de las memorias oficiales sino también de las imágenes socialmente dominantes de la guerra, de los hombres que la batallaron, y de sus vidas en la posguerra. ¿Cómo lo hizo? ¿Con qué procedimientos dramaturgicos? ¿Cómo devinieron esos relatos testimoniales objetos performáticos de reflexión, autoreflexión y crítica sobre la guerra que marcó el final de la última dictadura cívico-militar en Argentina?

---

<sup>2</sup> La propia Arias se refiere a sus obras como experimentos sociales [Arias y Kan, 2014].



## La guerra y la causa

Desde la posdictadura en 1983 hasta el inicio de la gestión de Menem en 1989, mientras la política buscaba «desmalvinizarse», es decir, aminorar o borrar de la esfera pública la cuestión de la guerra; las asociaciones de los ex combatientes eran casi las únicas que visibilizaban públicamente el conflicto bélico de 1982 [Lorenz 2007, 2013]. La «desmalvinización» comenzó con la derrota misma y desde las propias Fuerzas Armadas quienes ocultaron a los soldados sobrevivientes, prohibieron sus testimonios y persiguieron a sus asociaciones políticas. «Para los militares,» escribía el politólogo Alain Rouquié en 1983, «las Malvinas serán siempre la oportunidad de [...] rehabilitarse. Intentarán hacer olvidar la “guerra sucia” contra la subversión y harán saber que ellos tuvieron una función evidente y manifiesta que es la defensa de la soberanía nacional» [Lorenz, 2007: 37]. La desmalvinización se identificaba, entonces, con la aspiración democrática de su tiempo: visibilizar la guerra de Malvinas podía llegar a interpretarse como una legitimación de la dictadura cívico-militar y hasta traducirse en la resacralización de las Fuerzas Armadas.

Entre 2003 y 2015, las políticas públicas de «Memoria, Verdad y Justicia» contribuyeron a «malvinizar» tanto la esfera política como la creación dramática. El reclamo político de soberanía sobre las Islas emergió entretejido a nuevas tramas discursivas. El discurso gubernamental volvió a reinterpretar «Malvinas» en clave antimperialista, denunciando a las Islas como anacrónico bastión colonial aún existente en el siglo XXI en el Comité de Descolonización de las Naciones Unidas y en la Comisión Interamericana de Derechos Humanos<sup>3</sup>. También reinstaló «Malvinas» dentro del proyecto de construcción política latinoamericana dentro de la CELAC y la UNASUR. Y enlazó la defensa de la soberanía sobre las islas a

---

<sup>3</sup> En 2013, los habitantes de las Islas manifestaron en un referéndum su voluntad de continuar perteneciendo al Reino Unido (así votó el 99.8%). Para las Naciones Unidas, como para el gobierno argentino hasta 2015, las Malvinas no dejan de ser un territorio sujeto a descolonización en el siglo XXI. Véase <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-215078-2013-03-05.html> [1-10-17]



la defensa de la soberanía económica y la restructuración de la deuda externa<sup>4</sup>. El Museo de Malvinas, inaugurado en junio del 2014 y emplazado en el predio de la ex Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA, el Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio más grande de la última dictadura, devenido en «Espacio de Memoria» desde 2004) espacializó el esfuerzo por resignificar las prácticas de los cuadros militares para con los soldados durante la guerra y catalogarlas como tortura, volviéndolas parte de los crímenes de lesa humanidad que desde 2006 se juzgan dentro de la Justicia Penal en Argentina. Este esfuerzo materializó demandas de larga data de algunas asociaciones de ex combatientes [Lorenz 2013].

En sintonía con la malvinización de la política, y especialmente a propósito de los vigésimo quinto y trigésimo aniversarios de la guerra, Malvinas se volvió materia predilecta para la dramaturgia. Se adaptaron para el teatro ficciones fundantes sobre la guerra: Mariana Mazover escribió *Piedras dentro de la Piedra* [2014] a partir de la novela picaresca de Rodolfo Fogwill, *Los Pichiciegos* [1983]. Lo mismo hizo Diego Quiroz con «Los Tururú». Carlos Gamberro adaptó su propia ficción *Las Islas* [1996], y la puso en escena bajo la dirección de Alejandro Tantanian. Lisandro Fiks escribió y dirigió «1982 Obertura Solemne», Dario Torrenti adaptó «Gurka!» de Vicente Zito Lima, y Rafael Spregelburg tradujo la parodia de Margaret Thatcher, «Hundan al Belgrano!», de Steven Berkoff. Mariano Saba ganó con «Lógica del Naufragio» el concurso sobre Malvinas realizado por el Instituto Nacional del Teatro en 2012.

Pero la malvinización política ocurrida desde 2003 estuvo saturada de ambivalencias y contradicciones: «víctimas caídas en combate» y «héroes militares» resultaron ser represores y torturadores de la maquinaria genocida. El caso del oficial Giachino, es tal vez el más paradigmático: el primer caído en combate fue reconocido por sobrevivientes de la ex ESMA como integrante de grupos de torturadores y está en la actualidad

---

<sup>4</sup> Véase <https://www.youtube.com/watch?v=fYDGpR-2RAU> [6-8-17].



involucrado en cuatro causas por violaciones a los derechos humanos. Estas contradicciones, argumenta el historiador Federico Lorenz [2013] solo muestran la tendencia que desde 1982, tanto en gobiernos dictatoriales como democráticos, superpone «la guerra» con «la causa» de Malvinas; es decir, confunde la aventura militar de un régimen perpetrador de violaciones a los derechos humanos con la causa de la ocupación de parte del territorio argentino por Gran Bretaña desde 1833. Esta tendencia que superpone la guerra y la causa, continúa Lorenz, produce un relato épico patriótico que por un lado, inscribe el fracaso bélico en una historia nacional que, «de manera teleológica, más allá de derrotas circunstanciales como la de 1982, está destinada al éxito [...] y a la realización como pueblo» [2013: 189]. Esta tendencia, aún vigente, también inhibe revisiones críticas, miradas divergentes, memorias nuevas sobre la guerra—como la que propone *Campo Minado*. «Lo que nunca entendieron» me dijo Arias hablando del rechazo del Estado argentino a cofinanciar *Campo Minado*:

es que la obra no quiere tomar una posición en relación a la soberanía; la obra trabaja sobre lo que la guerra hace con las personas que la vivieron; [...] lo que le pasa a un hombre que sale a la vida, que empieza su madurez con 18 o 20 años y pierde la inocencia con una guerra, de una manera muy brutal<sup>5</sup>.

Desde sus inicios, *Campo Minado* contaba con apoyo institucional y financiero británico y europeo. Arias buscó, entonces, la participación de instituciones argentinas. Pero hasta dar con la Universidad Nacional de General San Martín, la directora solo encontró negativas oficiales. «Para mí, todo eso habla de lo que significa el gesto de haber decidido hacer una obra sobre Malvinas contando la historia del otro lado» explica. Y agrega:

El gobierno no tenía problemas con una obra con veteranos de Malvinas [...] pero no querían escuchar al otro lado. Había mucha resistencia institucional, política, pero también de la gente; [...] que escribía a los

<sup>5</sup> Esta cita, como todas las citas personales de Arias que no tienen referencia bibliográfica, surgen de una entrevista realizada por la autora el 12 de septiembre de 2017.



veteranos diciendo «yo no me voy a sentar en el público a aplaudir a esos ingleses que mataron a nuestros hermanos» [...]. Y lo mismo pasaba con los propios actores. Tenían el temor que si aceptaban (porque los tuve que convencer!) que si participaban en la obra, estaban entregando el reclamo de soberanía sobre las islas. [No podían entender] que poder entender el dolor, el sufrimiento, la historia, del otro lado; no quiere decir resignar el reclamo de soberanía.

*Campo Minado* revisa la guerra, no la causa de Malvinas. La obra sintoniza la malvinización de su tiempo, pero con un gesto dramático y político sin precedentes: un convivio que reúne, como elaboro más abajo, veteranos otrora enemigos. Aunque no esconde la disputa sobre la soberanía bajo un discurso banal o protopacifista, no se ocupa de ella. Expone, en cambio, testimonios vivos, miradas divergentes y memorias subterráneas sobre la guerra.

## De lo real de la guerra

*Campo Minado* se instala donde el teatro documental contemporáneo teje una nueva relación con «lo real». El teatro documental renovado trabaja con materiales *reales* —los protagonistas no son actores profesionales; los textos surgen de experiencias no ficticias; y los espacios de representación suelen no ser salas convencionales. Pero hay más: «lo real» ya no es pensado como algo cognoscible y capaz de ser aprehendido por la forma artística, tal como sostenían los documentalistas alemanes como Peter Weiss en los años sesenta del siglo XX [Brownell 2013]. Alejándose también del principio mimético de representación, característico del realismo decimonónico, ya no se busca imitar o refractar «lo real» en el escenario. «La realidad» más bien se entiende políticamente construida y negociada; capaz de ser intervenida y transformada, también con el proceso dramaturgico. Entre lo social y lo artístico, entre lo documental y lo ficcional, «el retorno a lo real» configura así nuevos modos de teatro político en diálogo con su época [De la Puente 2017]. «La realidad» sigue siendo la materia prima para la creación teatral, y la investigación, la



observación (y el testimonio) siguen siendo, como lo eran para los documentalistas del siglo XX, procedimientos fundamentales para la creación artística [Brownell 2013]. Pero el teatro documental contemporáneo interpela la distribución entre lo que cuenta como «realidad» y lo que le cabe a la ficción. «Lo que me interesa es el teatro como un lugar para el experimento social», dice Arias cuando explica que sus obras se sitúan allí donde se corroen los límites tradicionales entre «realidad» y ficción [2014: 61-62, traducción propia].

El «retorno a lo real» de *Campo Minado* significa retornar a *lo real de la guerra*. Siguiendo a Kohan (1999), Warley (2007) y Vitullo (2012), Segade argumenta que «en la literatura argentina la guerra de Malvinas ha tendido a ser narrada más como farsa que como épica» (2014: 289). Que *Los pichiciegos* de Fogwill —la ficción inaugural sobre Malvinas terminada solo días después del final del conflicto— sea una novela picaresca cuya acción se despliega en los márgenes del escenario bélico, y cuyos protagonistas son desertores, seguramente contribuye a explicar la falta de narraciones épicas. Pero además, agrega Segade, hasta entrados los años dos mil, los relatos sobre Malvinas carecen también de los rasgos más reconocibles de la guerra: las batallas, los armamentos, las estrategias y las tácticas, el combate contra un enemigo extranjero, las conductas heroicas, la posibilidad de matar y morir están prácticamente silenciados. Esta carencia de la épica y de lo propiamente bélico en las producciones estéticas parecen relacionarse, argumenta Segade, a que, durante la posguerra, cualquier epicidad era inmediatamente asociada con el discurso y la corporación militar. Así como la política se desmalvinizaba en sintonía con las aspiraciones de la transición democrática, representar la guerra desde sus dimensiones más propias en la literatura, parecía acercarse a legitimar el uso que la dictadura cívico-militar hizo de la causa de Malvinas. O peor aún, parecía acercarse a legitimar a la dictadura misma. La terminología bélica y la estructura narrativa de la épica quedaron asociadas a la represión ilegal y a las violaciones a los derechos humanos. Desde aquí; desde que las





representaciones estéticas quedaron saturadas por la figura preponderante del desertor, y desde que la figura del héroe quedó monopolizada por los relatos militares, «los ex combatientes [...] no pudieron encontrar su lugar en la historia», concluye Segade [2014: 292].

*Campo Minado* habla, entonces, de un cambio de época. Se instala, desde el teatro documental, en aquel vacío narrativo que la literatura argentina no pudo llenar, al menos hasta entrados los años dos mil. *Campo Minado* aloja testimonios donde cabe lo reconocible de la guerra y desde donde se ofrece «un lugar» para, al menos algunos, veteranos, no solamente argentinos. Dejando de ser narrados por otros, los ex combatientes toman la palabra. Incomodan las imágenes estereotípicas de un hombre en la guerra y muestran, como elaboro más abajo, masculinidades frágiles y vulnerables, alejadas de la percepción social de una figura militar. En *Campo Minado* los veteranos producen testimonios donde detenerse en batallas o describir armamentos no significa avalar la dictadura cívico-militar ni dejar de denunciar al terrorismo de Estado; donde contar los actos heroicos no se asimila a un héroe militar; donde narrar el dolor personal no se traduce en subjetivarse como víctimas; donde la muerte, o matar y ver morir no se redimen en ningún altar: ni en la patria, ni en la soberanía sobre las islas, ni en el honor nacional.

## Sedimentaciones

Pensando en las condiciones sociales en las que los sobrevivientes de genocidios toman la palabra, Pollak y Heinich [2006] contrastan las limitaciones de los testimonios judiciales con la riqueza memorial de los relatos biográficos recogidos en entrevistas de historia oral o en escritos autobiográficos. Con preguntas precisas dentro de protocolos formalizados, los testimonios judiciales se interesan por un número limitado de acontecimientos, eliminando las emociones de quién narra y todo lo que no está ligado a la causa. «La persona del testigo tiende a desaparecer detrás de ciertos hechos, ya que se trata de restituir la “verdad” mientras que su



interlocutor no es ni un par, ni alguien cercano, ni un confidente...», argumentan [2006: 62]. Este modelo de testimonio, aunque clave para la justicia insitucional, resulta débil para dar cuenta de lo más singular de la violencia política, ofrece menor compasión emocional hacia quien testimonia. El registro literario (o dramático, agregamos), en cambio, desde que no se orienta a la prueba jurídica, y porque opera sobre la comunión emocional, es capaz de restablecer lazos sociales entre las víctimas y los otros sociales [Pollak y Heinich 2006]. Nora Strejilevich va aún más lejos cuando argumenta que el testimonio sobre la violencia política extrema no pertenece al dominio del conocimiento. El sentido del testimonio no tiene que ver con brindar información basada en hechos:

Habiendo presenciado el abismo de la atrocidad, los sobrevivientes suelen encontrarse a sí mismos recuperando memorias que resisten la rigidez de la verdad desde que ya no pueden confiar en el conocimiento o los hechos como base de su pensamiento. Una forma verdadera de dar testimonio debe poder permitir memorias disruptivas, discontinuidades, blancos, silencios y ambigüedades; debe devenir literario [Strejilevich 2006: 704, traducción propia].

Se trata de relatos que no pueden comprenderse como teorías sino más bien surgidas de una percepción íntima y profunda (*insight*). Es por esto, concluye Strejilevich, que una voz literaria, poética —o dramática— se vuelve la más potente para narrar violencias extremas. Además, para que la víctima encuentre alivio y la posibilidad de elaborar la situación traumática antes que revivirla; o para no aniquilar el relato, lo fundamental es la presencia de una «alteridad en diálogo», escribe Jelin [2003:86]. No se trata de interlocutores que se «identifiquen» con la experiencia. Hacen falta entrevistadores empáticos y escuchas sociales comprometidas con «preservar» los hechos violentos y alojar la singularidad del sufrimiento y la experiencia de quien se dispone a contar [Jelin 2003]. Porque en este tipo de testimonio (no judicial), en última instancia, la prioridad se desplaza a una «narrativa subjetivada» capaz de transmitir, antes que «verdades fácticas», verdades emocionales para los cuerpos que



atravesaron violencias traumáticas. «Siempre hay una trama que se impone sobre los hechos» escribe Strejilevich, «y entonces, toda “verdad” presupone algún grado de ficcionalización.» (2006: 708, traducción propia).

En el procedimiento dramático conducido por Arias, los testimonios de los veteranos de la guerra de Malvinas obviamente no responden a un formato protocolizado como el judicial. Pero aunque dramatizados y poetizados, también distan de ser completamente ficcionales. Son narrativas subjetivadas, entramados discontinuos de palabras, blancos y silencios, que se instalan entre la singularidad de los ex combatientes y las decisiones estéticas de Arias; entre las necesidades emocionales de los cuerpos que vivieron la guerra y las demandas de la creación dramaturgica. Los testimonios no se recogieron de una vez para fosilizarse en una representación escénica. Se produjeron—y se siguen produciendo—en sedimentaciones. El encuentro entre la disposición a contar de los ex combatientes; y la escucha de Arias, su equipo (y del público en cada función), produce un flujo de relatos que se condensan y sedimentan, entre la documentación y la ficción, en sucesivos objetos de arte, nunca completamente clausurados.

El proceso comenzó con las entrevistas testimoniales de 2013, a propósito de una invitación que el festival de teatro Inglés LIFT le hizo a Arias, entre otros veinticuatro artistas. La propuesta consistía en abordar los legados de guerras del pasado, especialmente la Primera Guerra Mundial, sobre el presente global<sup>6</sup>. Aquellas entrevistas iniciales maduraron en una video instalación, «Veteranos», presentada en el *Battersea Arts Centre* de Londres en junio del 2014. En esa primera sedimentación, los veteranos argentinos recuperan sus memorias de la guerra de 1982 anclados en su presente personal. Marcando la temporalidad presente en la que siempre se construye la memoria [Jelin 2003], los ex combatientes recuperan sus experiencias en Malvinas frente a una cámara que registra el escenario de su cotidianidad contemporánea. El hoy campeón de triatlón Marcelo Vallejo,

<sup>6</sup> Véase <https://www.1418now.org.uk/commissions/after-a-war/> [16-7-17]



por ejemplo, reconstruye su llegada al territorio malvinense el 13 de abril de 1982 mientras se prepara para practicar natación en la pileta de su club deportivo. El mate, la ducha y los ejercicios físicos previos al ingreso a la pileta en 2013 funcionan como escenario desde donde el hoy deportista narra el traslado de un mortero de 550 kilogramos que realizó con otros seis soldados, a pie, por 17 km apenas desembarcaron en las Islas. La escena de un automasaje en los pies del nadador en el 2013 acompaña la narración sobre el principio de congelamiento de las puntas de los pies mientras cargaba aquel mortero en 1982. Vallejo vuelve al pasado de la rendición ante Inglaterra para contar la muerte de su compañero Sergio. Advierte que su relato es discontinuo: «en esa parte de la historia está todo negro para mí» dice Vallejo frente a la cámara. Rememora también la posguerra inmediata con su despido y falta de trabajo. Y comparte las peores secuelas de la guerra: su depresión, su consumo excesivo de alcohol y de pastillas antidepresivas; su intento de suicidio en un viaje con otros ex combatientes cuando se tiró a un dique sin saber nadar<sup>7</sup>. «Cuando me sacaron del dique pensé, Dios me tiró una soga. Entonces tenía cuarenta años y decidí aprender a nadar», testimonia Vallejo. Es decir, en la video instalación que sedimentó la primera capa de testimonios, el pasado de Malvinas es narrado en un presente sanado. La voz que relata los pies casi congelados del soldado en 1982 es acompañada por la imagen de los pies del nadador, sanos y fuertes en 2013. La escena de un cuerpo musculoso y entrenado para nadar casi profesionalmente hoy, cuenta y contrasta al cuerpo incapaz de nadar, intoxicado y deprimido de ayer. El pasado pasó. El presente recoge al pasado—pero no lo actualiza; el presente recupera al pasado, pero lo expone transformado.

«Veteranos» reconstruye, así, experiencias de ex combatientes solamente argentinos. «Pensé» cuenta Arias «¿sería lo mismo del otro lado?». Y reconoce que luego de descartar clichés como «no sufrieron

---

<sup>7</sup> Según estimaciones de distintas asociaciones de ex combatientes, se suicidaron entre 300 y 500 ex combatientes [Lorenz 2013: 182]



porque ganaron»; «son profesionales de guerra»; o «Malvinas no significa mucho para los ingleses», entendió: «Cuando me encontré con los veteranos vi la importancia que tenía para los que fueron. Nadie está preparado para la guerra». Así nació el proyecto de *Campo Minado* donde comparten el escenario ex combatientes de ambos lados del conflicto bélico. A las entrevistas testimoniales de «Veteranos», le siguieron audiciones individuales—entrevistas actuadas frente a una cámara—y talleres colectivos donde se trabajó la integración grupal. Los seis testimoniados que deseaban y podían, emocional y materialmente, comprometerse con el trabajo dramático, se encontraron en Buenos Aires para comenzar los ensayos en enero del 2016, cinco meses antes de su estreno en Inglaterra. Durante los ensayos produjeron, además, otra capa de testimonios: diarios íntimos que narran la experiencia de memorializar la guerra para el teatro, que fueron leídos y trabajados solo por la directora. Además, en Octubre de 2017, Arias y su equipo editaban una película, independiente de la puesta en escena, sobre la experiencia íntima y colectiva de recordar Malvinas; un film que sedimentará, así, otra capa de testimonios.

Que los testimonios sedimentados no sigan protocolos formalizados no significa que carezcan de restricciones—o de protocolo. Tanto en «Veteranos» como en *Campo Minado* los testimonios sedimentaron entre «las historias más o menos cristalizadas que los veteranos fueron construyendo a lo largo de 35 años para poder tomar una distancia que les permita contar y no quebrarse» y lo imprevisto, lo nunca antes contado. El encuentro y la capacidad de escucha generada durante el proceso dramático, hizo emerger sentimientos, pensamientos, recuerdos que no necesariamente tenían que ver con la guerra sino con la propia vida: «abrís una puerta y no sabes que va a salir» dice Arias describiendo el proceso abierto de (auto)reflexión<sup>8</sup>. Los testimonios parten, entonces, de relatos singulares, respetados por la directora como «experiencias subjetivas irrefutables». Pero

---

<sup>8</sup> Durante los ensayos, la dramaturga consultaba con un centro de veteranos del Círculo Militar en Buenos Aires con especialistas en patologías como el stress post traumático.



una vez acordado lo que se va a contar, comienza el proceso (siempre disputado) que da forma a la sedimentación, siempre algo provisoria, de ese momento del testimonio. Insisto, sedimentación siempre algo provisoria, posible para el encuentro entre los veteranos testimoniantes y el equipo de Arias en *ese* momento. En *Campo Minado*, por ejemplo, Vallejo no cuenta lo mismo que contó tres años antes en la video instalación «Veteranos»—o sus narraciones tienen otro ritmo, otras pausas, otros énfasis. En *Campo Minado* Vallejo ofrece más información y nuevos detalles sobre la muerte de su amigo Sergio Azcárate en un bombardeo el último día de la guerra. Expande el relato sobre su desempleo en la posguerra. Revela su adicción a la cocaína y su internación en Campo de Mayo, omitidas en el testimonio anterior de la video instalación. Deja ver, en 2016, los frutos de su trabajo emocional: ya no siente enojo; ya puede pronunciar palabras en inglés.

Es decir, en el proceso (siempre disputado) que da forma al testimonio, se decide, *para ese momento*, «donde está el centro»; cuál es la extensión, las palabras, los silencios; que va a revelarse y que va a sugerirse para hacer «la mejor síntesis del relato»; para que el espectador también pueda imaginar y completar—decisiones siempre conflictivas. Y aunque esas decisiones son el meollo mismo del oficio dramático, *Campo Minado* trabaja *junto con* quienes vivieron y hablaron (y siguen hablando) sobre lo más propio de la guerra; ficcionaliza narrativas subjetivadas de cuerpos que contaron sus verdades de la violencia extrema. «Es un proceso colaborativo pero la última palabra la tengo yo. Y es muy difícil aceptar la autoría del otro cuando cuento mi vida» dice Arias. «David [Jackson] tuvo muchas peleas conmigo, con la autoridad [...] pensé que iba a tener que irse de la obra. Hasta que entendió que no podía controlar todo» agrega. Las luchas entre la directora y el veterano inglés indexan, entonces, no solamente la negociación entre quien cuenta y quien escribe, sino que también indexan las condiciones en las cuáles se produce un testimonio vivo, un texto dramático abierto, surgido entre el documento y la ficción.



## Convivio

La obra de Arias no inaugura la conjunción de testimonios de veteranos argentinos e ingleses en un mismo documento o artificio estético. En 1994, por ejemplo, Vincent Bramley, ex soldado del 3er Regimiento de Paracaidistas de la Marina Real, publica en español *Los dos lados del infierno* donde recoge entrevistas testimoniales a veteranos de ambos lados del conflicto<sup>9</sup>. Concentrándose en la batalla de Monte Longdon, Bramley produce un relato protopacifista y evoca una especie de hermandad universal. Las conversaciones «de soldado a soldado», que buscaban revelar lo que el «Ministerio de Defensa ocultó» [1994:10], cuenta Bramley en la Introducción del libro, le permitieron descubrir las similitudes y afinidades entre veteranos de ambos países. En 2016, el mismo año en que Arias estrena *Campo Minado*, la fotógrafa argentina residente en Nueva York Adriana Groisman, publica el bilingüe *Voices of the Tempest/Voces de la Tempestad*, donde además de fotos de Malvinas y los testimonios de ex combatientes de Argentina y Gran Bretaña, incluye narraciones de los isleños. Es decir, la dramaturgia de Arias no inaugura la superposición de testimonios de veteranos otrora enemigos en un mismo artificio. Lo que *Campo Minado* inaugura es el *convivio*: la reunión de los cuerpos, el encuentro, la afectación mutua, la presencia viva en un mismo espacio documental y escénico. Si bien el convivio es la base de toda teatralidad [Dubatti 2003], es decir, el teatro es siempre encuentro vivo y efímero, presencia aurática de artistas y de público, en este caso se trata de un convivio que reúne y afecta a veteranos *otrora enemigos*. Cuerpos atravesados por identidades nacionales en guerra y socializados para aniquilarse mutuamente treinta cinco años atrás, hoy comparten un escenario donde producen relatos testimoniales conformados y conservados fuera de la escucha pública durante décadas. Por supuesto que el encuentro entre veteranos de una misma nacionalidad, o sus memorias conservadas en

---

<sup>9</sup> En 1991 lo había publicado en inglés bajo el título *Excursion to Hell: Mount Longdon, a Universal Story of Battle*



organizaciones de la sociedad civil, es un resabio de cualquier guerra. Lo que *Campo Minado* innova es el encuentro vivo entre los veteranos de las dos naciones, otrora enemigas, para construir juntos memorias que incluyen el sufrimiento de *ambos lados* del conflicto bélico. Lejos de una hermandad superflua, los adversarios de entonces hablan de guerra y de su propio padecimiento en ella. Reconocen el poder y los efectos de las fronteras nacionales, y de la violencia extrema desatada en su nombre. No evaden el trauma de una guerra legitimada en fronteras nacionales. Pero las memorias que construyen no quedan monopolizadas por una única voz nacional—crean, entonces, a partir de testimoniar sobre la guerra, una comunidad otra, plurinacional y multilingüe<sup>10</sup>. El experimento social de Arias no termina allí. Porque el convivio también incluye al público. Antes de recorrer distintos festivales de teatro independiente en Europa, la obra de Arias se estrenó en Londres y en Buenos Aires con una enorme cantidad de público<sup>11</sup>. Es decir, el convivio entre los ex combatientes de 1982 incluye en la actualidad, además, a sujetos que aunque se posicionen críticamente frente a la guerra de Malvinas, se identifican, al menos parcialmente, con los constructos nacionales de «la Argentina» o «Inglaterra».

## Testimonios entramados

*Campo Minado* aglutina, entonces, cuerpos nunca antes reunidos para crear un objeto de arte donde surge un *relato testimonial que se entrama performativamente* de al menos dos modos diferentes: colaborativamente en la mayoría de las escenas o delegativamente en algunos casos. Replicando procedimientos escénicos que Arias siguió en *Mi*

---

<sup>10</sup> Dado que no hablan el idioma de sus otrora enemigos, la narración transcurre fundamentalmente en español y en inglés, con traducciones subtituladas en el escenario. Y en varias escenas, el antes gherka hoy empleado de seguridad Sukrin Rai trae el universo cultural y artístico de Nepal en su originario, y no traducido, nepalí.

<sup>11</sup> Fue notable la cantidad de público que no pudo entrar a las funciones de Noviembre y Diciembre de 2016 en Buenos Aires. Debido a esto, se preveen, aún sin fecha más funciones en Buenos Aires. Debido al éxito en el Royal Court Theater en Londres, se proyectan funciones en noviembre de 2017.





*vida después* y «El año en que nací», los actores de *Campo Minado* narran sus vivencias de la guerra *colaborativamente*. Es decir, en la mayoría de las escenas, cada cuerpo relata no solo la propia experiencia sino también lo sucedido a otros. Desde las descripciones más fácticas hasta las memorias más traumáticas; desde escenas que describen como devinieron soldados hasta aquella que elabora la angustia y la culpa del inglés Lou Armour cuando un soldado argentino murió en sus brazos (mientras balbuceaba en inglés «algo sobre Oxford»), el protagonista de la historia siempre se vale de otros cuerpos en escena como recursos para narrar sus memorias singulares. «Yo no pensé que buscándome a mí lo iba a encontrar a él» dice el argentino Marcelo Vallejo refiriéndose a Lou Armour mientras muestra una foto magnificada y proyectada sobre el fondo del escenario. La foto pertenece a la revista argentina *Gente* que su padre compraba semanalmente durante la guerra. La frase es literal: la foto que señala Vallejo retrató a Armour, entre otros, mientras salían de la Casa de Gobierno de Puerto Stanley con las manos en alto luego de la invasión argentina el 2 de abril de 1982. Pero la frase también es metafórica y evoca los relatos polifónicos de Campo Minado—la búsqueda de cada cuerpo asume y necesita cuerpos alternos; cada cuerpo da cuenta de sí y del otro; cada testimonio es singular pero teje, simultáneamente, una trama colectiva que integra al otrora enemigo.

Por otro lado, el testimonio entramado también funciona *delegativamente*. Es decir, el relato de una experiencia traumática se delega, se desplaza, se distancia, para acoplarse a otra escena que reconstruye algo de aquella experiencia pero sin la presencia de quien la vivió<sup>12</sup>. La necesidad real de Lou Armour de comenzar una terapia psicológica debido a las perturbaciones surgidas por recuperar memorias nunca antes narradas<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Este procedimiento evoca un recurso cinematográfico utilizado en el documental autobiográfico «Los Rubios», de Albertina Carri, donde tanto la directora como la actriz que representa la vida de la directora aparecen en el documental —probablemente como un modo de mitigar el dolor surgido al recuperar las memorias traumáticas de una infancia con padres desaparecidos por el terrorismo de Estado.

<sup>13</sup> Esta necesidad real fue confirmada por Lola Arias en entrevista personal.



se delega en una escena actuada por David Jackson y Marcelo Vallejo. «Durante los ensayos algunas preguntas me trajeron recuerdos; cosas de las cuales nunca había hablado antes» cuenta Armour en el escenario. Y continúa con los efectos de recordar: «No podía dormir, tenía flashbacks, mi mente se apagaba. Nunca había hecho terapia antes, ni siquiera lo había considerado. Pero en la Argentina ver a un sicólogo es más común que bailar el tango. Entonces fui y lo probé», remata apelando al humor. En la escena siguiente, llamada «Terapia», Armour no aparece. La escena ficcionaliza una sesión de terapia protagonizada por David Jackson y Marcelo Vallejo, quienes narran alternadamente sus propios recuerdos traumáticos. Jackson ficcionaliza el sicólogo (que es en la realidad) y Vallejo comparte su relato no ficcional; sus miserias hasta devenir en el campeón de triatlón que es hoy. Luego Vallejo se interesa por la vida de Jackson en la posguerra (sin representar un sicólogo; no lo es en la realidad). Esta escucha (la de Vallejo, y la del público) le permite al inglés nombrar su propia depresión y estrés postraumático, su salida de la Marina Real y su transformación en sicólogo de veteranos de Irak y Afganistán. Un intercambio final sobre el costo de la sesión terapéutica cierra la escena con humor. Es decir, la memorialización padeciente de Armour y su necesidad de comenzar una terapia psicológica se delegan en otra escena; se desplazan performativamente hacia la ficcionalización de un encuentro terapéutico donde otros veteranos, Jackson y Vallejo, narran, entre documento y ficción, sus propias dolencias.

Que los testimonios se tejan y se tramen performativamente también permite a la obra de Arias hacer audibles voces de memorias subterráneas, mantenidas sigilosamente en asociaciones de ex combatientes; y visibilizar imágenes nacionales y estereotipos de veteranos mutuamente atribuidos, durante y después de la guerra. El argentino Vallejo elabora en dos escenas como cambiaron sus sentimientos hacia los gurkhas desde 1982 hasta 2016 cuando comparte el espacio escénico con uno de ellos, Sukrin Rai. «Cuando volví de la guerra y me juntaba con veteranos decía: Me gustaría tener un



gurkha en la misma habitación para cagarlo a trompadas. Y ahora tengo uno acá, cara a cara». Leyendo un diario de la época en el escenario, Vallejo trae al presente los rumores sobre los ghurkas vigentes en la prensa y entre los soldados argentinos durante la guerra: «tristemente célebres asesinos», quienes «despedazaron cuerpos» luego de «matar a 300 argentinos» en Goose Green, y hasta «se comieron las orejas» que amputaron a sus enemigos. A esta escena le sigue un ficcionalizado *reality show* de televisión que permite a Marcelo Vallejo y Sukrin Rai (cuál invitados al show) confrontar las representaciones de los gurkhas y cotejar sus acciones violentas del pasado con los sentimientos amables y transformados del presente. Si la guerra hubiera durado un solo día más, dice el conductor del *reality show*, estos veteranos hubieran intentado matarse en el campo de batalla del Monte William. Hoy Marcelo Vallejo quisiera «tomarse una cerveza con Sukrin». Y el antes guerrero nepalí cierra la escena solo en un escenario despojado y dulcemente iluminado dedicándole una suave canción a Vallejo en su lengua natal. Es decir, el ficcionalizado *reality show* habilitó un performance de testimonios entramados donde los veteranos no solamente memorializaron imágenes hostiles que se atribuían mutuamente antes y durante la guerra sino que también dieron cuenta de la transformación de esas representaciones.

*Campo Minado* desafía también imágenes socialmente dominantes de los hombres que voluntaria e involuntariamente hacen la guerra; interpelando así masculinidades culturalmente prevalecientes: «El desafío era mostrar vulnerabilidad [...] poder exponer cierta fragilidad,» dice Arias cuando reflexiona sobre como su obra sacude «esa idea que los hombres que van a la guerra son hombres duros, héroes; esa idea fosilizada de la figura masculina.» Estos hombres suben al escenario para narrar su participación en una guerra y en situaciones de violencia extrema, pero lejos de una masculinidad violenta, emocionalmente bloqueada o, menos aún, heroica, dejan ver la fragilidad que los constituye. Muestran el repertorio sensible y la gama de sentimientos que los atraviesa desde sus días en Malvinas. No



esconden la precariedad material y emocional que marcó su existencia en la guerra y en la posguerra. A lo largo de la obra, exteriorizan vulnerabilidades que van más allá de lo públicamente conocido. Evitando clichés, los argentinos dan cuenta del hambre y del frío que soportaron; del entrenamiento militar que carecieron; del equipamiento de armas que faltó. Pero la precariedad material y el abandono de las Fuerzas Armadas hacia sus propios soldados son ya bien conocidos, probablemente no solo por una audiencia argentina. La obra de Arias, entonces, corre también ese límite. Rememora la flaqueza de estos británicos—profesionales, bien equipados y altamente entrenados<sup>14</sup>. Recupera la fragilidad y la dulzura del cuerpo gurkha<sup>15</sup>. Ninguno de ellos evita mostrar la angustia en escena. Economizando detalles, todos elaboran pérdidas horribles con imágenes perturbadoras: la pierna mutilada de un compañero con sus medias de fútbol; la proximidad de un amigo que muere en un bombardeo; la falta de cuerpo para enterrar a un amigo; los susurros en inglés de un enemigo argentino que muere en los brazos. No esconden las secuelas de la guerra. Confiesan el enojo, la soledad, el aislamiento, la indiferencia social, la obsesión y los esfuerzos por no olvidar que marcaron la vida en la posguerra, y hasta el intento de suicidio. Detallan sus ocupaciones actuales que con excepción de la seguridad, se desarrollan en campos altamente feminizados<sup>16</sup>. Es decir, lejos de héroes de guerra, militares en control, masculinidades violentas, *Campo Minado* ofrece representaciones alternativas de veteranos de Malvinas. Es que el testimonio plasmado en el

---

<sup>14</sup> Lou Armour recuerda su «propio miedo de no ser suficientemente valiente», en el momento de la salida de la Casa de Gobierno de Puerto Stanley frente al enemigo argentino el 2 de abril de 1982. También recuerda el terror a bordo de un avión argentino mientras pensaba que si la Junta hacía desaparecer militantes tirándolos al Río de la Plata, bien podía hacer lo mismo con los soldados ingleses.

<sup>15</sup> «No me gustaba viajar en buque porque siempre vomitaba y sentía náuseas» comparte el gurkha Sukrim Rai. En la escena del ficcionalizado *reality show*, como mencioné, confiesa sus sentimientos transformados hacia un argentino como Marcelo Vallejo y le dedica una canción nepalí.

<sup>16</sup> Sukrin Rai trabaja en una empresa de seguridad; Lou Armour es maestro de niño/as con problemas de aprendizaje; David Jackson es psicólogo; Marcelo Vallejo es jardinero y pintor, además de deportista; Gabriel Sagastume es abogado penalista; Rubén Otero es músico amateur.



acto literario (o dramático), como ya mencionamos citando a Pollak y Heinich [2006], invita, desde la comunión emocional, a crear nuevas identificaciones y nuevos vínculos sociales entre quienes narran y quienes escuchan. *Campo Minado* propone entonces, desde el teatro, un espacio simbólico nuevo a excombatientes de Malvinas que, como dijimos, no encontraron «su lugar» en la literatura argentina.

### **A modo de cierre, dramaturgia abierta**

«El teatro te permite trabajar con el cambio, con la transformación en la vida de las personas, e incorporarlo y hacer de ese tiempo un valor positivo» dijo Arias en el 2011 refiriéndose a *Mi Vida Después*. Y continuó:

Así como los públicos son distintos, y el contexto se va modificando, la obra no quiere quedarse fija. Se dice que el teatro envejece. El teatro siempre es como un documento fallido [...] al ser un arte tan efímero, destinado a desaparecer, a borrarse, a fundirse en la nada, me parec[e] interesante que mientras la obra viva sea como la vida de esas personas, se modificará cada vez que esas vidas se transformen... (Arias 2011: 2).

*Mi Vida Después* pone en escena la vida real de seis actores nacidos durante la última dictadura argentina, quienes memorializan críticamente las vidas y militancias de sus padres y madres. Vanina Falco, una de las actrices e hija del represor y apropiador de su «hermano» Juan Cabandié, pudo testificar, deseándolo fervorosamente, en el juicio contra su padre por dicha apropiación. Hasta ese momento, la justicia argentina nunca había permitido testimonios de hijo/as contra sus padres. Pero en este caso permitió incluir el relato de Vanina en el juicio, porque ella ya «testimoniaba» en una obra de teatro. Esta decisión, que benefició también a otros hijo/as apropiado/as, habla de la capacidad del teatro para promover el cambio social y legal (Sosa 2012). En 2011, Arias reescribió *Mi Vida Después* para acomodar la novedad del juicio y los sentimientos, ambivalentes pero felices, de Vanina.

Las vidas de los veteranos de *Campo Minado* no cambiaron tan significativamente desde el estreno de la obra. Pero el texto dramático



incorpora el tiempo vital de los actores. Se reescribe en cada función, especialmente cuando los exveteranos lo necesitan y lo sugieren. Campo Minado los acompaña en la lenta reconstrucción de su vida en la guerra y la posguerra. Los testimonios no se recogieron de una vez para fosilizarse en una representación escénica: se produjeron, y se siguen produciendo, en sedimentaciones de un proceso vivo. El encuentro entre la disposición a contar de los ex combatientes y la escucha empática de Arias, su equipo y el público, genera un flujo de relatos que se condensan y sedimentan, en sucesivos objetos de arte—la video instalación «Veteranos», la puesta en escena *Campo Minado*, los diarios íntimos de los ex combatientes, la película hoy en edición. Artificios estéticos nunca completamente clausurados, sedimentaciones siempre algo provisionarias, posibles para el encuentro entre testimoniantes y su escucha en *ese* momento.

En un contexto de malvinización de la política y el teatro, *Campo Minado* no inaugura ni la dramaturgia basada en testimonios de ex combatientes ni la conjunción de relatos argentinos e ingleses en un mismo artificio. Pero en un gesto político y dramático sin precedentes, corriendo las fronteras de lo posible y lo decible sobre la guerra de Malvinas, *Campo Minado* inaugura el *convivio*: el encuentro, la reunión de los cuerpos, la afectación mutua, la presencia viva en un mismo espacio documental y escénico de veteranos otrora enemigos. Cuerpos atravesados por identidades nacionales en guerra y socializados para exterminarse mutuamente treinta cinco años atrás, hoy comparten un escenario donde narran y (auto) reflexionan conjuntamente sobre la guerra y la posguerra. Entraman sus testimonios performativamente: narran su singularidad en Malvinas desde sus propios cuerpos y los otros cuerpos en escena. Pero lejos de una hermandad superflua, los enemigos de entonces hablan de lo propio de la guerra, las batallas, los armamentos, el matar y ver morir. Incluyen el padecimiento de *ambos lados* del conflicto bélico. Las memorias que construyen, entonces, no quedan monopolizadas por una única voz nacional. Crean, en cambio, a partir de testimoniar sobre Malvinas, una comunidad



otra, plurinacional y multilingüe. Y lejos de héroes de guerra, militares en control y masculinidades violentas, *Campo Minado* se abre hacia representaciones también frágiles de los hombres que voluntaria e involuntariamente fueron a la guerra. Expone tanto cuerpos afectados y marcados por violencias extremas, como existencias redimidas, vidas transformadas; vidas que hoy cuidan otras vidas. *Campo Minado* desafía estereotipos y nos invita a todos—a ellos los veteranos y a nosotros el público; a quienes testimonian y a quienes escuchamos —a cultivar otros sentidos, otras identificaciones, imágenes nuevas de un excombatiente de Malvinas: más familiar, menos «otrorizante».

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS, Lola, «Mi Vida Después. Itinerario de un teatro vivo. Entrevista a Lola Arias», *Conjunto*, num 162, enero-marzo 2012.
- \_\_\_\_\_, *Mi Vida Después y otros textos*, Buenos Aires, Penguin Random House, 2016.
- \_\_\_\_ y KAN, Eliana, «Lola Arias by Elianna Kan», *BOMB*, 2014, num 128, pp. 58-64.
- BRAMLEY, Vincent, *Los dos lados del infierno*, Buenos Aires, Planeta, 1994.
- BROWNELL, Pamela, «Teatro documental y utopía realista: formulaciones canónicas y proyecciones actuales», 2013, III Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Universidad Nacional de Rosario, abril de 2013.  
[www.celarg.org/int/arch\\_public/brownell\\_pamelacc.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public/brownell_pamelacc.pdf) [23-9-2017]
- DE LA PUENTE, Maximiliano. *Nombrar el horror desde el teatro. Análisis de las representaciones teatrales sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015*, Inédito, Tesis Doctoral 2017, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.



- DIZ, María Luisa, «Las funcionalidades estética y política del uso del dispositivo testimonial en *Teatro x la Identidad*», *Cuadernos del IDES*, 2016, vol 32.
- DUBATTI, Jorge, *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003.
- GROISMAN, Adriana, *Voces de la tempestad. Recuerdos y vestigios de la guerra de Malvinas*, Buenos Aires, Lariviere, 2016.
- FOGWILL, Rodolfo, *Los Pichiciegos*, Buenos Aires, Interzona, 2012 (1983).
- GAMBERRA, Carlos, *Las Islas*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- JELIN, Elizabeth, *Los Trabajos de la Memoria*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2003.
- KOHAN, Martín, «El fin de una épica», *Punto de vista*, 1999, núm 64, pp. 6-11.
- LORENZ, Federico Guillermo, «Testigos de la derrota Malvinas: los soldados y la guerra durante la transición democrática argentina, 1982-1987», en Perotin-Dumon, Anne, (comp.) *Historizar el pasado vivo en América latina*, 2007, Buenos Aires, Edhasa, pp. 3-63.
- \_\_\_\_\_, *Unas Islas demasiado famosas. Malvinas, Historia, Política*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2013.
- POLLAK, Michael, *Memoria, olvido, silencio*, La Plata, Ediciones al Margen, 2006.
- \_\_\_\_\_, y HEINICH, Natalie «El Testimonio» en Pollak, Michael, *Memoria, Olvido, Silencio. La Producción social de identidades frente a situaciones límite*, 2006, Ediciones Al Margen.
- SOSA, Cecilia, «Queering Kinship. The Performance of Blood and the Attires of Memory», *Journal of Latin American Cultural Studies*, 2012, vol 21, num 2, 221-233.
- SEGADE, María Lara, «La guerra en cuestión: relatos de Malvinas en la cultura argentina (1982-2012)» Inédito, Tesis Doctoral 2014, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- STREJILEVICH, Nora, «Testimony: Beyond the Language of Truth»,





*Human Rights Quarterly*, 2006, Vol 28, num 3, pp. 701-713.

VITULLO, Julieta, *Islas imaginadas*, Buenos Aires, Corregidor, 2012

WARLEY, Jorge, *La guerra de Malvinas (Argentina, 1982)*, Buenos Aires,  
Corregidor, 2007.

WEISS, Peter, *Escritos Políticos*, Barcelona, Editorial Lumen, 1976 (1968).

